KWARTALNIK

MUZYCZNY

19  30

WARSZAWA

№ 9

PAŹDZIERNIK

Kwartalnik
MUZYCZNY

organ

Stowarzyszenia Miłośników
Dawnej Muzyki

poświęcony teorji, historji

i etnografji muzyki

pod redakcją

A. CHYBIŃSKIEGO i K. SIKORSKIEGO

Zeszyt IX

WARSZAWA

Wydawca: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki
w Warszawie, Okólnik 1

1930

Redaktor odpowiedzialny K. Sikorski
Redakcja: Warszawa, Okólnik 1, Konserwatorjum
Administracja: Warszawa, S-to Krzyska 16 m. 8 a, tel. 718-16

Drukarnia Wl. Łazarskiego w Warszawie, Złota Nr. 7/9

Okładka według rysunku Edwarda Manteuffla

OD REDAKCJI

Niniejszym zeszytem rozpoczynamy III rok istnienia Kwartalnika Muzycznego. Nie podajemy tu ponownie programu działalności naszego czasopisma, ponieważ Czytelnicy znajdą nasz program w V zeszycie Kwartalnika, rozpoczynającym II rok (tom). Ograniczamy się tylko do przypomnienia następującego: „...pozostaniemy nadal wierni swym zasadom: kładliśmy, kładziemy i kłaść będziemy nadal główny nacisk na *polskie sprawy muzyczne*, uwzględniając możliwie szeroko problematy *ogólniejszego* znaczenia muzycznego... Od tej zasady *nie* odstąpimy". Zauważyć jednak możemy, iż jak w roczniku II, tak i w III rozbudujemy szerzej te działy, które dotychczas nie mogły być w Kwartalniku Muzycznym należycie rozwinięte. Mamy na myśli dział *teoretyczny* (w najszerszem tego słowa znaczeniu), *etnograficzny* (z szczególnem uwzględnieniem muzyki ludowej polskiej) i *pedagogiczny*. Jak w poprzednim, tak i w obecnym roczniku (tomie) Kwartalnika Muzycznego ilość współpracowników wzrośnie znacznie, przekraczając liczbę *czterdziestu*. W dotychczasowych zeszytach Kwartalnika pojawiły się, a w następnych pojawią się prace i referaty pisarzy, których nazwiska są następujące:

Wilhelmina Bagarówna (Lwów), Prof. Inst. Muz. Dr. Seweryn Barbag (Lwów), Emil Borrel (Paryż), Dyr. Prof. George Breazul (Bukareszt), Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), Paweł Brunold (Paryż), Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), Jan Dunicz (Lwów), Prof. Wyższ. Szk. Muz. X. Dr. Hieronim Feicht (Warszawa), Izydor Freiheiter (Lwów), Stanisław Furmanik (Warszawa), Tadeusz Głodziński (Lwów), Doc. Uniw. Dr. Karol Hutter (Praga), Dyr. P. Kons. Zdzisław Jahnke (Poznań), Prof. Uniw. Dr. Łucjan Kamieński (Poznań), Helena Kasparkówna (Lwów), Prof. P. Kons. Haikki Klemetti (Helsingfors), Prof. Kons. Muz. Dr. Józef Koffler (Lwów), Michał Kondracki (Paryż), Dr. Zofja Lissa (Lwów), Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów), Prof. Państw. Kons. Muz. Jan A. Maklakiewicz (Warszawa), Stanisław Małachowski-Łempicki (Warszawa), Prof. P. Kons. Dr. Józef Mantuani (Lublana), Czesław Marek

(Zürich), Wizytator Min. Janusz Miketta (Warszawa), Dr. Henryk Opieński (Morges), Piotr Perkowski (Warszawa), Dyr. Szk. Muz. Dr. Wacław Piotrowski (Poznań), Juljan Pulikowski (Wiedeń), Marja Ramertówna (Lwów), Prof. Państw. Kons. Muz. Bronisław Romaniszyn (Katowice-Kraków), Prof. Państw. Kons. Muz. Bronisław Rutkowski (Warszawa), Prof. Inst. Muz. Feliks Sachse (Katowice), X. Władysław Skierkowski (Imielnica-Płock), Archiw. Dr. Józef Skoczek (Lwów), Dyr. Kons. Muz. Dr. Adam Sołtys (Lwów), Włodzimierz Spassow (Wiedeń), Prof. Szk. Muz. Feliks Starczewski (Warszawa), Red. Dr. Benedykt Szabolcsi (Budapeszt), Lektor Uniw. Dr. Marja Szczepańska (Lwów), Rektor Wyższ. Szk. Muz. Dr. Karol Szymanowski (Warszawa), Prof. Państw. Kons. Muz. Gabrjel Tołwiński (Warszawa), Ref. Min. Szymon Waljewski (Warszawa), Rektor P. Kons. Józef Wihtol (Ryga), Prof. Stanisław Wiechowicz (Poznań), Helena Windakiewiczowa (Kraków), Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów).

W Warszawie i Lwowie, w październiku r. 1930.

Rektor Dr. Karol Szymanowski (Warszawa)

PRZEMÓWIENIE REKTORSKIE WYGŁOSZONE W DNIU OTWARCIA WYŻSZEJ SZKOŁY PAŃSTW. KONSERW. MUZ. W WARSZAWIE

Oto zdawna już z gorącem upragnieniem oczekiwana chwila, w której danem jest stanąć na tej mównicy pierwszemu rektorowi pierwszej Wyższej Szkoły Muzycznej w Polsce, aby przed tak świetnem audytorjum dokonać uroczystego aktu jej otwarcia, staje się żywą, radosną rzeczywistością. Napełnia mię ona głębokiem wzruszeniem i dumą, a zarazem poczuciem niezłomnej odpowiedzialności za wprowadzenie w czyn idei i zamierzeń przyświecających dziejom powstania tej uczelni, a które zdawna już krystalizowały się w myślach muzyków polskich, pojmujących swe obowiązki społeczne. Albowiem w samej rzeczy nie w swojem tylko przemawiam imieniu. Przypadł mi w udziale niezmierny zaszczyt być głosicielem tych wspólnych nam idei, tłumaczem myśli, wybranym w gronie kolegów a członków Rady Głównej Szkoły rzecznikiem i przedstawicielem tych muzyków polskich, którzy umieli połączyć w świadomości swej głębokie umiłowanie i przekonanie o wzniosłem dostojeństwie prawdziwej sztuki z poczuciem społecznej za nią odpowiedzialności, tych, którzy rozumieli, iż sztuka nie jest jedynie objawem szczęśliwego przypadku, — że tak powiem: „Deus ex machina“ niejako poszczególnych — bodaj najświetniejszych — geniuszów czy talentów twórczych lecz także *sprawą społeczną,* dobrem i własnością *ogółu,* potężną dźwignią, podnoszącą i uszlachetniającą poziom jego duchowego życia. Bowiem owo podwójne niejako założenie, a więc: *wartość muzyki samej w sobie i wartość jej społeczna,* jako czynnika wychowawczego w najszerszym tego słowa zakresie, była istotnem hasłem prac naszych i starań o uzyskanie możliwości kształcenia przyszłego pokolenia muzyków polskich na wyższym poziomie nauczania, — tych naszych prac i starań, które dzięki najżyczliwszej opiece,

pomocy i zrozumieniu ze strony Pana Ministra Oświecenia oraz Departamentu Sztuki, znalazły dzisiaj oto tak szczęśliwe i napełniające nas otuchą urzeczywistnienie.

Niechże mi wolno będzie przedstawić tu pokrótce ów zasadniczy ideowy zrąb naszych poczynań.

Nie ulega wątpliwości, iż muzyka we współczesnem artystycznem życiu społeczeństw stała się sztuką „najpopularniejszą". Z rozmysłem użyłem tu tego słowa, zawierającego w sobie jakby przykry posmak niewyszukania, taniości, złego smaku podrzędnych, nieistotnych wartości. Słowo to jednak zawiera w sobie również pojęcie „powszechności". W rzeczywistości bowiem muzyka właśnie jest dziś sztuką powszechną, przenika najgłębiej, rozlewa się falą najszerszą wśród wszystkich warstw społecznych, jest jakby najłatwiej osiągalnym tajemnym znakiem porozumienia wspólnych artystycznych doznań. Prawdą jest także, że jak każda ze sztuk pięknych, tylko w znacznie jeszcze większej mierze, przynosi muzyka ze sobą społeczeństwu nietylko ów podniosły, uszlachetniający pierwiastek, zawarty w istotnych jej wartościach, lecz także, niestety — w ujemnych swych przejawach — może wpływać deprawująco niemal, wykoszlawiając, zniekształcając wrodzony instynkt artystyczny mas. Naczelnem zatem zadaniem muzyczno-wychowawczem w szerokich społecznych wymiarach jest taki system działań, któryby tamował niejako swobodny dopływ owej — w ujemnem tego słowa znaczeniu — „popularnej muzyki", natomiast skierował w łożyska i koryta żłobione powszechnem umiłowaniem naszej sztuki, — szeroką falę muzyki o niewątpliwych, twórczych wartościach. Na tej drodze jedynie możemy osiągnąć i w dziedzinie muzyki ów równomierny a wysoki poziom artystycznej kultury narodu, który stanowiąc jakgdyby jego właściwą barwę i wyraz, równem a mocnem światłem przesyca i kształtuje nietylko duchową jego odrębność, lecz promieniuje także daleko poza granice Państwa, jako widomy i niezniszczalny symbol jego twórczej mocy.

Nie ulega wątpliwości, iż w owym systemie działań, artystyczno-zawodowe szkolnictwo odgrywa pierwszorzędną rolę. Kształci ono wszakże nietylko wybitne talenty twórcze, lecz także muzyków zawodowych, a przedewszystkiem przyszłych pedagogów, działaczy muzycznych, których pięknem i chwalebnem zadaniem życia będzie najbardziej odpowiedzialna praca u podstaw, niesienie w najdalsze zakątki kraju ożywczej wieści o prawdziwej, wielkiej sztuce, tworzenie i kształtowanie nowych ośrodków jej promieniowania.

Pod tym kątem widzenia staje się niewątpliwem, iż szkolnictwo to nie może się ograniczyć na fachowo-muzycznem nauczaniu jedynie, na wąskim zakresie wyrabiania największej chociażby sprawności w opanowaniu tego czy innego instrumentu, czy też techniki kompozytorskiej. Oczywiście to ściśle-fachowe wykształcenie, w szerszym nawet niż dotąd zakresie, musi stanowić zasadniczą podstawę programu nauczania, nie wypełnia go jednak

w całości. Kształcąc w muzyce należy ponadto dać uczniom objektywną *wiedzę o muzyce:* a więc o *jej historji,* o zasadniczych pojęciach z dziedziny jej *filozofji i estetyki,* ukazać właściwe i przynależne jej miejsce w dziejach duchowego rozwoju ludzkości, jako na jeden z tych ożywczych, twórczych czynników, których harmonijne współdziałanie stanowi jedynie o osiągnięciu wysokiego poziomu ogólnej kultury. Dopiero ta objektywna o muzyce wiedza otwiera szeroko wrota wiodące ku zrozumieniu czem jest istotna kultura muzyczna, a więc — by na szerszym poziomie ująć rzecz całą — *artystyczna* w życiu społeczeństw i dziejach narodów. Nie wystarczyłoby tu bowiem najgłębsze nawet ujęcie *estetycznych* jedynie zagadnień, skoroby się pominęło milczeniem pierwiastek *etyczny,* spoczywający u podstaw wszystkich naszych poczynań, ów mocny, trwały węzeł, wiążący na każdem polu pracy i działalności ludzkiej jednostkę z ogółem, określający nietylko jej prawa lecz i obowiązki. Na tej podwójnej niejako płaszczyźnie oparte wykształcenie szkolne może nam dać dopiero nietylko prawdziwie twórczych artystów, nietylko cennego, ogarniającego wszechstronnie zakres zawodowej swej działalności pracownika, lecz także prawdziwie użytecznego, odpowiedzialnego za podjęte zadania członka społeczeństwa.

Wychodząc z powyższych założeń, uznaliśmy, iż w wielkiem i kulturalnem Państwie naszem, stworzenie takiego ośrodka pogłębionej wiedzy muzycznej, skąd promieniowałaby ona na kraj cały, stało się sprawą niecierpiącą zwłoki. Zadania i cele Wyższej Szkoły wpłynęły oczywiście decydująco na wypracowanie odpowiedniego programu nauczania, w którym obok studjów fachowo-muzycznych znalazłoby się miejsce na przedmioty o charakterze ogólno-kształcących, przedmioty, które rozszerzając zakres i granice wiedzy mogłyby wpłynąć dodatnio, rozwijając inicjatywę i samodzielność myślenia, urabiając spostrzegawczość i sąd krytyczny, jakoteż świadomy i wyrozumowany stosunek do oczekujących w przyszłości samodzielnych zadań.

Opracowując ów program zdawaliśmy sobie dokładnie sprawę, jak wielkie stawiamy wymagania i jak gorliwej i wytężonej pracy oczekujemy od młodzieży, pragnącej odbywać studja w Wyższej Szkole. Wiedzieliśmy dobrze, iż wymagania te tyczą się nietylko ściśle zawodowej nauki, która — biorąc pod uwagę z góry niejako dany pewien kapitał uzdolnień muzycznych, stanowiący sam przez się o wyborze tego właśnie zawodu — jest w zasadzie nauką poniekąd ułatwioną, idącą po linji najmniejszego oporu. Inaczej się rzecz ma z nauką wychodzącą mniej lub więcej poza owe zawodowe ramy. Tak nawet zbliżony do właściwego pola pracy przedmiot, jak, powiedzmy, *historja muzyki* w szerszym zakresie nie wywiera napozór żadnego bezpośredniego wpływu na opanowanie naprzykład techniki gry na tym czy innym instrumencie, wymaga przytem wysiłku intelektualnego, wychodzącego poza zakres właściwych uzdolnień muzycznych. A jednak stanowi ona cząstkę organiczną szerszego wykształcenia muzycznego. Przedewszystkiem wyrabia

ona zrozumienie i odczucie stylu właściwego dziełom muzycznym pochodzącym z rozmaitych epok dziejowych i tem samem wpływa już bezpośrednio na umiejętność odpowiedniego wykonywania tych dzieł, czyli wykazuje doraźną swą użyteczność na praktyczno-zawodowem polu. Pozatem — i jest to być może o wiele ważniejsze — historja muzyki nie stanowi wszak zamkniętego w sobie przedmiotu, oddzielnej — wyrwanej z wielkiej księgi duchowych zdobyczy ludzkości karty. Na każdym kroku ukazuje ona wzajemne oddziaływania, uzależnienia, punkty styczne lub rozbieżne nietylko już z pokrewną sobie dziedziną literatury pięknej, teatru i sztuk plastycznych, lecz także z najogólniejszemi ideami, kierującemi duchową ewolucją ludzkości. Muzyki greckiej naprzykład, wobec zbyt znikomej ilości autentycznych dokumentów, nie zdołalibyśmy ująć w żaden zrozumiały kształt w oderwaniu od roli, jaką odgrywała ona w dziejach greckiego teatru i religijno-ludowych misterjów. W bardziej jeszcze oczywisty sposób religijna obrzędowość w związku z krzepnącą w coraz to potężniejsze kształty instytucją Kościoła, wycisnęła niezatarte swe piętno na formowaniu się muzyki średniowiecza. Ogólna ideologiczna zawartość epoki Odrodzenia skierowuje ją z kolei ku świeckim formom, stwarzając podwaliny muzyki teatralnej. Romantyzm wreszcie ukazuje nam w całej pełni jak uzależnioną była muzyka nowoczesna od abstrakcyjnych filozoficznych idei z jednej strony, od społeczno-wolnościowych prądów z drugiej. Na wsze strony otwierają się szeroko wrota wiodące bądź ku innym obszarom wiedzy, poprzez uogólnienia *estetyki* ku wyniosłym wyżynom filozofji i metafizyki, bądź ku społecznemu bytowaniu ludzkości, ku tej naturalnej, płodnej glebie, w której kiełkuje w prymitywnych swych formach, następnie wzrasta i rozkwita w istotnych dziełach sztuki muzyka — owo z najgłębszych pokładów ludzkiej duszy bijące wieczyście źródło tęsknot i dążeń ku wyższym poziomom życia. Widzimy więc, iż w jednym tym — zdawałoby się tak specjalnym przedmiocie studjów — zawierają się „in potentia" niejako wszystkie niemal zasadnicze elementy wiedzy naszej o ludzkości, niezbędne dla zrozumienia najgłębszych podstaw, na których wspiera się jej duchowa kultura. Z kolei więc i one muszą ulec dalszemu rozwinięciu w szeregu specjalnych wykładów. Na takim poziomie bowiem postawiony program nauczania może dać dopiero w wyniku całkowite, harmonijne wykształcenie, gwarantujące pełnowartościową samodzielną już pracę w obrębie możliwie najszerszego pola działania.

Decydując się więc na tak zasadniczą reformę podstaw i programu nauczania, czyniliśmy to z zupełną świadomością, że reforma ta nie może być żadną miarą czczym eksperymentem, lecz odpowiadać musi realnym zapotrzebowaniom coraz bujniej rozwijającej się muzycznej kultury kraju, oczekującej na nowe zastępy pracowników i działaczy, wszechstronnie przygotowanych i całkowicie odpowiedzialnych za wypełnienie podjętych zadań. Oczekiwania nasze nie zawiodły nas: widząc z jaką gotowością i zaufaniem garnie się

młodzież do szeregów słuchaczy Szkoły Wyższej, mogliśmy stwierdzić z najżywszą radością, iż owe wzmożone wymagania, poważny i wysoki poziom oczekującej ją tu pracy, wiodący ku dalszym celom, ukazujący szersze horyzonty wiedzy, stał się raczej bodźcem i zachętą, zdawna oczekiwanem hasłem, budzącem żywy, szczery oddźwięk w młodych, garnących się do użytecznego, twórczego czynu duszach.

Do was więc się zwracam, słuchacze Wyższej Szkoły, — którzyście pierwsi zapełnili ławy tej Uczelni, — stoicie więc niejako w *pierwszym* szeregu, na najbardziej wysuniętych placówkach, — do was się zwracam, witając was w tych progach słowami najgorętszej zachęty i radosnej zarazem pewności, iż wspólna nasza praca — za którą wszyscy społem podwójną niejako niesiemy odpowiedzialność, jako, iż na tym poziomie, w tych ramach jesteśmy jej pierwszymi pionierami, — otóż, iż praca ta rozwijać się będzie w rzeźwiącej atmosferze najpiękniejszej harmonji pod jednoczącym nas znakiem wzajemnego zrozumienia i ufności i — że zdążając tak we wspólnym wysiłku ku coraz wyższym celom zapewni wam ona w przyszłości dobrze zasłużone i zaszczytne miejsce w zbiorowym, twórczym a radosnym trudzie, podjętym przez tych wszystkich, którzy, nie oglądając się na przyziemne troski, dążą niezłomnie i bez lęku ku utrwaleniu i wzmożeniu duchowej mocy i chwały Odrodzonej Ojczyzny.

Dla nas — tych muzyków polskich, których powołano tu jako duchowych przewodników i opiekunów kształcącej się młodzieży, a którym tą drogą powierzono odpowiedzialny a jakże podniosły trud niezłomnego czuwania nad dalszym rozwojem muzyki polskiej, dla nas więc jest dzień dzisiejszy podwójnie i — rzekłbym — symbolicznie uroczystym. Zbiega się on bowiem z historycznem wspomnieniem, z pełną głębokiego znaczenia rocznicą, której niechciałbym tu pominąć milczeniem.

Oto obecnie mija właśnie całe stulecie od smutnej daty zamknięcia w listopadzie 1830 r. ówczesnej *Szkoły Głównej Muzyki* w Warszawie, której uczniem był Fryderyk Chopin.

W posępnym blasku owej daty, jakże jasnym i promiennym wydaje się nam dzień dzisiejszy, w którym to właśnie — jakby na przekór złym mocom, obezwładnionym już, na proch startym upiorom przeszłości, — stajemy oto na progu nowych radosnych trudów, z piersią przepełnioną upajającym oddechem wolności. Czy nie należy więc choć na chwilę powrócić wspomnieniem ku owym żałobnym dniom, aby z wiekowej ich perspektywy spojrzeć głęboko, bacznie w jasne oblicze owego *dzisiaj*, tak realnego, bliskiego nam, przepełniającego serca poczuciem niechybnej, szczęśliwej rzeczywistości. Czy nie należy więc przypomnieć żałobnego zgrzytu zatrzaskiwanych wówczas przez bezduszną przemoc drzwi tej polskiej szkoły, której przeznaczeniem było stać

się kolebką najpodnioślejszej muzyki polskiej, — by ujrzeć jak dziś drzwi te z powrotem się otwierają, coraz szerzej i szerzej, by opiekuńczo garnąć ku sobie coraz to liczniejsze zastępy młodzieży. Czy nie należy wywołać z przeszłości echa bolesnych westchnień największego geniusza muzycznego polski, opuszczającego kraj rodzinny na zawsze, by ukazać jak dziś najtroskliwszą opieką otoczony jest ze strony powołanych do tego czynników państwowych każdy najdrobniejszy bodaj objaw twórczości, każda najskromniejsza chociażby inicjatywa mająca na celu przysporzenie nowych duchowych wartości społeczeństwu.

I oto patrząc tak z głębokiem wzruszeniem i radością poprzez owe z powrotem przez Pana Ministra Oświecenia otwarte drzwi naszej, *dzisiejszej* Szkoły Głównej, spoglądając na ów bezgraniczny obszar *wolności czynu* ku najszerszym sięgający horyzontom, — zdaję się widzieć w bezgłośnej, posępnej oddali, jak szary cień, niknący w jesiennej mgle ów samotny wśród rozległych dróg dyliżans, unoszący *na zawsze* z rodzinnego miasta Tego, — który uwięziony przez gorzki los w dalekiem obcem środowisku, do końca smutnych dni swego krótkiego życia, z niezłomnym uporem niezachwianą wytrwałością i wiarą mówił całemu światu, powszechnie zrozumiałym, a najpiękniejszym na świecie językiem swej muzyki mówił o mocy, niespożytości i głębi polskiego, twórczego Ducha.

Bezcenne dziedzictwo pozostawione nam — muzykom polskim w nieśmiertelnem Jego dziele obowiązuje nas niejako, wskazując na wyniosłe szczyty, ku którym nam wytrwale dążyć należy. Niechże więc wielkie imię Fryderyka Chopina, — imię które wymawiam z najgłębszą czcią, najgorętszą miłością, pozostanie tu jako jednoczące nas hasło, na straży prac naszych i trudów, które dziś oto podejmujemy społem dla dobra, najpiękniejszego rozwoju i chwały Muzyki Polskiej.

Lektor Uniw. Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

DO HISTORJI WIELOGŁOSOWEGO „MAGNIFICAT" W POLSCE

Szereg kompozytorów polskich w ubiegłych stuleciach opracował „Canticum de Beata". Dość wspomnieć o okazałem „Magnificat" Mikołaja Zieleńskiego (wyd. w r. 1611), o „Magnificat" Marcina Mielczewskiego (zm. 1651), oraz Jacka Różyckiego (zm. ok. 1700). Jednakże już wcześniejsza muzyka polska wydała kompozytora, który stworzył bardzo piękne „Magnificat", niezmiernie ważne dla historji naszej muzyki. Mam na myśli trzygłosowy utwór Mikołaja Radomskiego z Radomia, z I połowy XV wieku. Dzieło jego znajduje się w 52 rękopisie Bibljoteki Ord. hr. Krasińskich

w Warszawie. Zajmę się niem w pracy poświęconej twórczości naszego świetnego przedstawiciela późnej „artis novae“. Studjum niniejsze natomiast poświęcam innemu, *anonimowemu* „Magnificat“, zawartemu w tym samym rękopisie, na k. 186v—187 r. [1]). Wobec tego, że posiadamy tak mało zabytków muzyki wielogłosowej w Polsce z XV wieku, znaczenie każdego, nawet tak niewielkiego zabytku, jest znaczne; choćby się miało w późniejszych badaniach okazać, że wspomniany anonimowy utwór nie jest pochodzenia polskiego, to jednak byłby on mimo to dla historji naszej muzyki ważny, jako dokument znajomości w Polsce stylu, reprezentowanego przez ten zabytek. Należy on do cyklu wielogłosowych utworów marjańskich, które z wyłączeniem tegoż zabytku, jako nie posiadającego tekstu hymnicznego, omówiłam szczegółowiej w innej pracy [2]).

W jakiej formie zewnętrznej zachował się ten utwór?

Otóż nie posiada on tekstu, z czego nie możnaby jednak wnosić, że mamy do czynienia z utworem pozbawionym czynnika wokalnego. Że tu chodzi o „Magnificat“, na to mamy jedyną wskazówkę w postaci napisu nad jednym z głosów: „Discantus ad *Magnificat*“, oraz w postaci „cantus firmi“ w głosie nazwanym „Ronet (odwrócenie słowa „Tenor“) huius“. Inny głos nazwany jest „medium“. Kopista przestawił przez nieuwagę nazwy głosów: albowiem głos nazwany „discantus“ jest zanotowany w kluczu altowym, głos nazwany „medium“ w kluczu mezzosopranowym, zaś „ronet“-tenor w kluczu tenorowym. Należy więc nazwy zmienić, odnosząc „medium“ do głosu z kluczem altowym, „discantus“ do głosu z kluczem mezzosopranowym. Inne kombinacje dają wyniki negatywne [3]).

Notacja utworu jest staromensuralną francuską. Obok wartości „breves“ i „minimae“ znajdujemy jeszcze (poza kadencjami) dwie „longae“ na samym początku utworu, zaopatrzone — jak często wówczas — fermatami, które jako posiadające postać „cardinalis“ wzgl. „quietantiae“ są pochodzenia francuskiego. Ligatury — wszystkie „cum opposita proprietate“ — przeważają, rzecz prosta, w głosie najniższym, zawierającym cantus firmus (chorał). Nuty czerwone („color“) mają zastosowanie dla chwilowej zmiany nut trójdzielnych na dwudzielne. Zwrócić należy uwagę na „signum reinceptionis“ na końcu każdego głosu. Umieszczenie tego znaku nabiera w utworze,

---

[1]) Utworu tego n i e uwzględnił prof. Jachimecki w swym katalogu rękopisu 52 w. pracy p. t. Muzyka na dworze króla Władysława Jagiełły, Kraków 1915.

[2]) Wielogłosowe opracowania hymnów marjańskich w rękopisach polskich XV wieku, w „Kwartalniku Muzycznym”, Rok I, Zeszyt 1—4

[3]) Jeśli przestawimy głosy górne, przenosząc najwyższy o oktawę w dół, to w kadencjach, w t. 14 i 18, powstaną akordy kwartsekstowe jako końcowe. Jeśli przestawimy głosy górne w ten sposób, że środkowy przeniesiemy o oktawę w górę, to powstaną niemożliwe odległości pomiędzy głosami. Jeśli usuniemy klucz *M* z głosu „discantus”, a w jego miejsce damy klucz *T*, to otrzymamy w miejsce równoległych kwint równoległe unisony (t. 1—5 i 24) oraz równoległe oktawy (t. 13—14 i 17—18).

liczącym zaledwie 24 takty i niezaopatrzonym w tekst, szczególniejszego znaczenia. Dowodzi on, że 11 ustępów tekstu „Magnificat" posiada w naszym zabytku identyczną, powtarzaną przy zmianie tekstu, osnowę muzyczną. Jakkolwiek według ówczesnego zwyczaju w utworze naszym brak znaku taktu, to jednak ugrupowanie nut wskazuje na „tempus imperfectum cum prolatione maiori", czyli na nasz takt 3/2. Zespół kluczy: *M-A-T*, należy do rzadszych przed r. 1450 [4]). Jest też rzeczą charakterystyczną, że znak bemola posiada tylko „discantus". Tyle mielibyśmy do powiedzenia o zewnętrznej postaci zabytku, zwracając uwagę na jego bardziej znamienne cechy paleograficzne.

Gdybyśmy chcieli oznaczyć tonację utworu tylko na podstawie tej postaci, w jakiej jest przez kopistę zanotowany, musielibyśmy powiedzieć, że mamy do czynienia z tonacją dorycką (początek utworu ma współbrzmienie d-d'-a' i kadencje!). Jednakże cantus firmus w postaci gregorjańskiej sprzeciwiłby się temu. Melodja głosu tenorowego jest zaczerpnięta z chorału i odpowiada w zupełności (choć nie do samego końca tego głosu) tej melodji „Magnificat", która występuje w „Liber usualis missae" jako tonus 8 solemnis [5]). Wobec tego w naszym utworze musimy wszędzie tam, gdzie występuje ton *f*, dopisać subsemitonium modi (*fis*) przez kopistę opuszczone, a utwór uznać za mający tonację hipojońską, transponowaną o kwartę w dół. Jak już zauważyliśmy, głos dolny zawiera cantus firmus zaczerpnięty wprawdzie z chorału, jednakże nietylko z opuszczeniem kilku nut w samym cytacie, ale także z wprowadzeniem zupełnie od chorału niezależnego dalszego ciągu. Nie jest to jednak w epoce artis novae ani rzadki, ani szczególny wypadek.

Na tle tenoru głosy górne rozwijają się w żywszym ruchu rytmicznym (mniejsze wartości), wyłączywszy dwie początkowe „longae", wprowadzające tem samem uroczysty nastrój przez swe długotrwające brzmienie. W przeciwieństwie do wielu utworów rkp. 52-go, głos górny jest nietyle mniej śpiewny od obydwóch niższych, ile raczej zawierającym więcej tercjowych i kwartowych połączeń. Brak progresyj i powtórzeń dowodziłby, że utwór nasz stoi pod *tym* względem zdala od wpływów włoskich. Rytmika głosów górnych pozostaje w ścisłym związku z „tempus" i „prolatio" (6 minim lub też semibrevis-minima-semibrevis-minima, albo semibrevis i 4 minimy), przyczem nie brak rytmów uzupełniających w stosunku pierwszego głosu do drugiego.

Prowadzenie głosów i ich łączenie cechuje „swoboda" w tym sensie, że w głosach górnych zauważamy paralele konsonansów doskonałych, w ilości, która zwraca uwagę w tak krótkim, 24 takty liczącym utworze (t. 2-3, 4-5,

---

[4]) R. Ehrmann, Die Schlüsselkombinationen im XV u. XVI Jahrhundert, w „Studien zur Musikwissenschaft", XI, Wiedeń 1924, str. 61.

[5]) Liber usualis missae, Romae-Tornaci (1923), str. 223.

8, 9, 15, 23). Wypowiedziane w uwadze 3 spostrzeżenia wykluczają użycie kwart zamiast kwint równoległych. Dyssonansy zjawiają się przeważnie na słabych częściach taktu, rzadziej na mocnych: np. nieprzygotowana kwarta w t. 6 i 9, przygotowana septyma w t. 19 z normalnem rozwiązaniem na sekstę. Należy wreszcie stwierdzić brak wszelkich imitacyj.

Wpływ *włoski* natomiast wyraża się w innej formie, mianowicie w połączeniu głosu najniższego (tenoru), o dłuższych wartościach nut, z dwoma głosami wyższemi o żywszej rytmice i bardziej „melizmatycznej" melodyce [6]). Nie znajdujemy zastosowania kadencyj z „sekstą Landina" (charakterystyczne jest częste krzyżowanie głosów w kadencjach, a w związku z tem paralele kwint). Takie połączenie głosów każe nam przypuścić, że mimo braku tekstów w głosach mamy do czynienia z utworem, który jest wokalno-instrumentalnym, i to *w stylu balladowym,* w którym albo tylko głos górny jest wokalny, a dwa dolne są instrumentalne, albo też instrumentalnym jest tylko głos dolny, jak właśnie w naszym wypadku. Czy jednak nie mamy do czynienia z utworem, w którym dwa głosy zawierały różne teksty, nie możnaby osądzić wobec tak niejasnej postaci, w jakiej ten (dość prymitywny wobec wielu innych utworów rękopisu 52) zabytek jest przekazany. Nie możnaby bowiem odrzucić formy *motetu balladowego,* a więc formy, która zachodzi w polskich rękopisach XV wieku. Śpiewność głosu dolnego pozwoliłaby nawet przypuścić, że wszystkie głosy są wzgl. były wokalne, a wtedy mielibyśmy może do czynienia z jednotekstowym wcześniejszym, a więc już nie wokalno-instrumentalnym, *motetem wokalnym.* Sprawa ta — jak widzimy — nie jest narazie łatwą do rozstrzygnięcia. W żadnym jednak razie nie możnaby odrzucić a limine jednej z trzech powyższych suppozycyj.

Jakkolwiekbądź się rzecz ma, jest to jeden z charakterystycznych przykładów zabytkowych muzyki w Polsce w I połowie XV wieku, jakkolwiek stoi w pokaźnej odległości od mistrzowskiego opracowania „Magnificat" przez Mikołaja Radomskiego z Radomia, zachowanego w tym samym rękopisie warszawskim, a posługującego się zupełnie inną formą, niż omówiony tu zabytek.

Paul Brunold (Paryż)

PIANOFORTE

Pomimo usiłowań fabrykantów, klawesyn nie pozwalał na niuansowanie tonu. Zamiast szczypać strunę próbowano ją trzeć. Praetorius cytuje podobny instrument. Nieco później we Francji Cuisenié ponawia tę próbę w swoim

[6]) Por. R. Fickera: „Die Messkompositionen der Trienter Codices, w „Studien zur Musikwissenschaft", XI, Wiedeń, 1924, str 13.

klawesynie-lirze (clavecin-vielle). Wszystkie te poszukiwania nie odnoszą skutku: klawesyn nie poddawał się dalszemu doskonaleniu.

Wrócono zatem do klawikordu i do zasady uderzania struny. Lecz dla zwiększenia brzmienia trzeba było, aby struna wibrowała w całej swej długości. Młotek perkusyjny zaraz po uderzeniu musiałby się znaleźć w pewnej odległości od struny, co nie mogło mieć miejsca w klawikordzie, gdzie struna wibrowała tylko od punktu uderzenia tangentu do podstawki.

Zawsze sądzono, że pierwszy wpadł na ten pomysł w 1711 r. włoch Bartolomeo Cristofori. Na Wystawie Powszechnej jednak, w 1901 r., nieodżałowanej pamięci Leon Savoye wystawił instrument młoteczkowy bez nazwiska autora z datą 1610 r. i malowidłami szkoły flamandzkiej. W ten sposób ogólnie przyjęta hypoteza, odnosząca powstanie instrumentów młoteczkowych do r. 1711, byłaby obalona, co zresztą nie ujmuje zasługi Cristoforiemu, który pozostaje nadal pierwszym znanym potomności wynalazcą mechanizmu fortepianu. Nowy instrument nazwano: *klawicymbał młoteczkowy z forte i piano* (clavecin à maillets avec forté et piano).

Mechanika Cristoforiego zawiera już zasadnicze części mechaniki fortepianu, coprawda w stanie bardzo pierwotnym. Małe młoteczki, obite skórą, umocowane są na listwie drewnianej, umieszczonej ponad klawiaturą. Każdy klawisz posiada pręt albo „podbijak" (pilote), stanowiący łącznik pomiędzy klawiszem a młotkiem. Za naciśnięciem klawisza podbijak unosił się i podrzucał młotek do struny. Zarazem podnosił się i tłumik, przeciwnie zaś, kiedy klawisz wracał na swoje miejsce, tłumik opadał na strunę i tłumił ją. Wynalazek ten, dowcipny i pomysłowy, niewielkie jednakże miał powodzenie.

Francuz M a r i u s, który już w 1706 r. zwrócił uwagę artystów swoim klawesynem, składającym się jak stolik do kart (clavecin brisé), przedstawił w Akademji Nauk w Paryżu model pianoforte, który również nie odniósł wielkiego sukcesu. Marius rozpoczął swoje próby w 1711 r., w tym samym czasie, co i Cristofori. Świadczy to, że Francja nie pozostała obojętna na nowe poszukiwania. Możemy zatem bez wahania postawić imię Mariusa obok Cristoforiego. Mechanizm Mariusa figuruje na planszach 3-go tomu *„Maszyn i wynalazków aprobowanych przez Akademję Nauk 1713—1718"* [1]).

W mechanizmie Mariusa młotek jest umocowany na listwie drewnianej, znajdującej się w głębi instrumentu i nieco powyżej końca klawisza, przyczem główka młotka leży prawie na klawiszu, a zatem w odwrotnym kierunku, jak w długich fortepianach (mechanizm Cristoforiego), gdzie młotek jest umieszczony na listwie ponad klawiszem, zwrócony główką ku przodowi. U Mariusa klawisz sam podrzucał młotek do struny, bez pośrednictwa podbijaka.

Ważną niezmiernie rzeczą jest zrozumienie zasadniczej różnicy, zacho-

---

[1]) Machines et Inventions approuvées par l'Académie des Sciences 1713—1719. Volume III.

dzącej między temi dwoma pierwotnemi mechanizmami, bowiem, jak zobaczymy dalej, stały się one pierwowzorami dla późniejszych fabrykantów, pracujących nad ich ciągłem doskonaleniem.

W 1717 r. Gottfryd S c h r ö t e r, organista z Nordhausen, obmyślił nowy model mechaniki, który przedstawił Elektorowi bawarskiemu w r. 1721. Brak funduszów nie pozwolił mu rozpowszechnić wynalazku, który został zapomniany. Mechanika Schrötera jest podobną do mechaniki Cristoforiego.

Gottfryd S i l b e r m a n n, fabrykant organów we Fryburgu, podjął prace Schrötera i około 1740 r. budował fortepiany, które miały niejakie powodzenie. Silbermann przedstawił J. S. Bachowi dwa instrumenty, które Bach uznał za słabe w wiolinie. Silbermann zabrał się ponownie do dzieła i podobno zadowolnił Bacha. Legenda ta wymagałaby dowodów, ponieważ Bach nie napisał nic na fortepian — bardzo jeszcze za jego czasów prymitywny, — ale tworzył na klawicymbał oraz na *klawesyn-lutnię* (clavecin-luth) o strunach baranich. Na instrument ten napisał on Preludjum, Fugę i Allegro. Skądinąd zapewniają nas, jakoby Bach i syn jego Filip Emanuel potępili pianoforte, przekładając nad niego klawicymbał(?)...

Mechanika Silbermanna, zawierająca zasadnicze części udoskonalonej mechaniki Cristoforiego, otrzymała nazwę *mechaniki angielskiej*.

W 1775 r. J a n H e n r y k S i l b e r m a n n, krewny poprzedniego, osiadł w Strassburgu i wysłał do Paryża pianoforty, które zdobyły sobie wielkie uznanie. Uprzednio jednak niemiecki robotnik, Johannes Z u m p e, wywędrowawszy z kraju w 1750 r., osiedlił się w Anglji i tam lansował pianoforty w tym samym czasie, co i Federicus B e c k i Pohlmann. Były one kształtu prostokątnego i posiadały mechanikę zwaną *angielską*.

Uczeń Silbermanna, fabrykanta organów ur. w Strassburgu w 1712 r., Georg Andreas S t e i n (1728—1792), budowniczy organów w Augsburgu, wprowadził pewne udoskonalenia do pianoforte i wynalazł mechanikę (zwaną *wiedeńską),* która była jedynie udoskonaloną mechaniką Mariusa. Mozart, jak wiadomo, będąc w Augsburgu w r. 1777, wyraził w jednym z listów zachwyt, jaki w nim wzbudziły fortepiany Steina: „To prawda, że Stein nie sprzedaje swoich fortepianów niżej 300 florenów. Ogromna to suma, ale przecież nie za wielka, jeśli ma opłacić jego trudy i starania. Fortepiany jego są bardzo trwałe, a solidność deki rezonansowej gwarantowana. Po ukończeniu deki Stein wystawia ją na działanie powietrza, na słońce, deszcz i śnieg, jednem słowem na wszelkie niepogody, dopóki nie popęka. Wtedy wypełnia szpary zapomocą solidnie przyklejanych drewnianych języczków. Można być pewnym, że podobnie przygotowanej dece rezonansowej nic już nie zagraża“ [2]).

---

[2]) (Il est vrai que Stein ne donne pas ses pianos à moins de 300 florins. C'est beaucoup d'argent, mais on ne peut trop payer la peine et le zèle qu'il met. Ses pianos sont de longue

Pianoforty Steina mają przeważnie kształt klawesynu i mechanikę *wiedeńską*. W salonie muzycznym Małego Trianon w Wersalu stoi takie pianoforte, zbudowane przez Pascala Taskina w 1790 r. Posiada ono mechanikę Steina czyli *wiedeńską*, którą dotąd spotykamy wyłącznie w instrumentach o kształcie klawesynu.

Taskin, o którym już mówiłem, znakomity fabrykant klawesynów i wynalazca rejestru skórkowego, przedstawił później w Tuilerjach pierwszy przez siebie zbudowany fortepian. Miał na nim grać organista Św. Rocha, Bałbastre i niezbyt jeszcze przekonany do nowego instrumentu, powiedział podobno do Taskina: „może Pan robić co chce, kochany przyjacielu, próżne starania: nigdy ten nowy wynalazek nie zdetronizuje majestatycznego klawesynu“ [3]. Ale Bałbastre zmienił z czasem poglądy i stał się propagatorem pianoforte, podczas kiedy Wolter oświadczył, że „fortepian jest wynalazkiem kotlarstwa“ [4]. Niemniej wszakże instrument rozwijał się i udoskonalał, zdobywając powoli zwolenników wśród artystów, skoro czytamy w *„Afiszach, Anonsach i przeróżnych Ogłoszeniach“* z 14 września 1782 r., że „fabrykant Cousineau, lutnik dyplomowany królowej, ulica des Poulies, otrzymał pianoforty z Londynu“ [5].

W istocie z Londynu pochodziła znaczna ilość tych instrumentów, które przybrały ostatecznie kształt prostokątny, a mechanizm ich nazywano *angielskim*. Jednym z fabrykantów był cytowany powyżej Zumpe, którego instrumenty były znakomite. Mam w swojem posiadaniu fortepian tego fabrykanta, pochodzący z 1788 r. Zumpe znacznie udoskonalił mechanizm fortepianu. Dotąd podbijak działał bezpośrednio na młotek; należało grać *forte* szybkie pasaże, w których ta sama nuta powtarzała się w niewielkich odstępach czasu, bowiem dla uzyskania pożądanego tempa młotek musiał być

---

durée; il garantit la solidité de la table d'harmonie. Lorsqu'il en termine une, il l'expose à l'air, au soleil, à la pluie, à la neige, en un mot à toutes les intempéries de l'air jusqu'à ce qu'elle se fende. Alors, au moyen de languettes de bois qu'il colle solidement, il remplit les crevasses. Lorsqu'une table d'harmonie est ainsi préparée, on peut affirmer qu'il ne lui arrivera aucun accident“. List ten dowodzi, że Mozart zawsze pisał dla pianoforte i że błędem oczywistym jest wykonywanie jego utworów na klawesynie. Mógł grać na nim w młodości; ale jego Sonaty i Koncerty należą do zakresu fortepianu. To samo odnieść należy do kompozytorów epoki Ludwika XVI. Pianoforte już się przyjęło w owym czasie: miałem możność grać na zachwycającym instrumencie, który Sebastjan Erard zbudował w 1787 r. dla królowej Marji Antoniny. Pianoforte to ma 2 pedały dla piano i forte poruszane kolanami, oraz nowy wynalazek: klawiaturę transponującą. Zapomocą klucza można było podwyższyć lub obniżyć klawiaturę; raczej obniżyć, bowiem królowa miała głos o małej skali. (Dawna kolekcja firmy Erard).

[3]) „vous avez beau faire, mon ami, jamais ce nouveau venu ne détrônera le majestueux clavecin“.

[4]) „que le piano forté est une invention de chaudronnerie“.

[5]) „le facteur Cousineau, luthier breveté de la Reine, rue des Poulies, a reçu des pianos forté de Londres (Affiches, Annonces et Avis divers“, 14 Octobre 1782).

wprawiony w bardzo szybki ruch. Ale oto co się zdarzało: póki klawisz był naciśnięty, jeśli młotek nie miał maleńkiego odstępu od główki odbijaka, zatrzymywał się przy strunie, opierał się na niej i tłumił jej wibracje. Jeśli dla uniknięcia tej niedogodności odległość między młotkiem a odbijakiem była zbyt wielką, uderzenie młotka opóźniało się. Dla zaradzenia złemu Zumpe wpadł na pomysł umieszczenia ponad odbijakiem umocowanym do klawisza, a zatem pomiędzy odbijakiem a młotkiem, jeszcze jednego wymyku (échappement), składającego się z ruchomego kawałka drzewa, opatrzonego z kolei jeszcze jednym odbijakiem, działającym bezpośrednio na młotek. W ten sposób unikało się opóźnienia uderzenia, jak również ustawała obawa o to, że młotek zatrzyma się przy strunie, ponieważ dzięki temu podwojeniu odbijaka, młotek wymykał się natychmiast po uderzeniu i opadał na górny odbijak, pozostawając w pewnej odległości od struny przez cały czas naciskania klawisza. Był to pierwszy krok do podwójnego wymyku Sebastjana Erarda [6]).

Wymienimy jeszcze z pośród angielskich fabrykantów Burckhardt-Shudi'ego, z pochodzenia szwajcara. Osiadłszy w Londynie w 1732 r. wraz ze swym zięciem i wspólnikiem Johnem Broadwoodem kontynuuje on prace Americusa Bakera, którego mechanizm, zbudowany w 1770 r., był tylko udoskonaleniem mechanizmu Cristoforiego, Schrötera i Gottfryda Silbermanna, czyli mechanizmem *angielskim*. Dalej, Longman i Broderip, których firmę przejął w 1798 r. Muzio Clementi do spółki z Collardem i Adam Bergé (1788), pierwotnie osiadły w Tuluzie (między 1760—1768), twórca „liry organizowanej" (vielle organisée), jak zobaczymy dalej.

Oto szereg nazwisk francuskich fabrykantów: Virbès [7]) przy ulicy des

---

[6]) Należy dodać, że ten prześliczny instrument mahoniowy z inkrustacjami z hebanu, amarantu i drzewa cytrynowego, posiada nietylko znakomite brzmienie, ale jest też instrumentem historycznym. Należał on swego czasu do osławionego kardynała de Rohan, znanego ze sprawy „Naszyjnika Królowej". Aż do 1928 r. fortepian zachował się w pałacu de Coupvray, należącym niegdyś do kardynała, nim go sprzedał wraz z umeblowaniem markizie d'Orvilliers. Pałac przeszedł później do rąk księcia de Turenne, marszałka Mortier, księżny de Trévise i jej siostrzeńca, dzisiejszego właściciela: księcia de Kervéguen. Do dziś dnia pokazują w zamku de Coupvray pokój kompletnie umeblowany kardynała jego prywatną kaplicę i wiele dzieł sztuki, które należały do niego. W 1928 r. książę de Kervéguen ofiarował mi to pianoforte z okazji ślubu córki, która była moją wieloletnią uczenicą. Autentyczność tego instrumentu potwierdzają Archiwa Pałacu.

Grałem na tem pianoforte w tym roku na koncercie „Muzyki w epoce Rewolucji".

[7]) P. de Virbès był również organistą w St. Germain l'Auxerrois i napisał zbiór utworów na klawesyn. W 1768 r. zbudował, jak sam mówi, cudowny klawesyn, posiadający 10 rozmaitych rejestrów, z których jeden stanowi „fanfarę lutni o trzech gradacjach piano forte" („une fanfare de luth à trois gradations de piano forte"). Wskazówka ta niezbyt jest jasna, ale rezultat był niewątpliwie ciekawy. Były tam także dzwony (un carillon de cloches").

Belles Etuves, którego pianoforte sprzedają 21 lipca 1744 r.; Joseph Mercken, zamieszkały przy ulicy Quinze Vingts (jeden z jego instrumentów posiada Konserwatorjum Sztuk i Rzemiosł w Paryżu); Henrion ze Strassburga, 1784; Zimmerman, Paryż 1786 (ojciec Piotra Józefa Wilhelma Zimmermanna, pianisty, dawnego profesora Konserwatorjum); Dambalt z Courbevoie, 1784; Baltazard Péronard z Paryża, 1771; Louis Edelmann, brat kompozytora Jana Fryderyka Edelmanna, tak jak i on, stracony podczas Rewolucji; John Boffried albo Goffried z Paryża 1774 (pochodzenia angielskiego; był on uczniem Etienne Blanchet, słynnego fabrykanta klawesynów, teścia Taskina), wreszcie Sebastjan Erard.

Osiągnąwszy sukces swoim klawesynem mechanicznym, o którym wspominałem w poprzednim artykule, Erard zamieszkał u księżny de Villeroy, zająwszy część jej pałacu. Tam też zbudował swój pierwszy fortepian, który zyskał duże uznanie, zdobywając Erardowi liczne zamówienia. Wraz ze swym bratem, Janem Baptystą, tak wsławił swoją pracownię przy ulicy de Bourbon, że zajął najpierwsze miejsce pośród fabrykantów epoki. W 1797 roku udoskonalił jeszcze mechanizm angielski i w 1809 zaopatrzył swoje fortepiany w mechanizm własnego pomysłu, który nazwał mechanizmem „powtarzającym z wymykiem" (mécanisme répétiteur ou à étrier). W 1823 roku nastąpił genjalny wynalazek podwójnego wymyku, który miał wywołać przewrót w fabrykacji fortepianów.

Okres panowania pianoforte ciągnie się tylko do 1799 r. Grałem na pianoforcie z tego czasu, zbudowanem przez Seb. Erarda, które kiedyś należało do sławnego śpiewaka Piotra Garat, muzyka i nauczyciela śpiewu Marji Antoniny. Instrument ten figuruje w kolekcji firmy Erard i pochodzi z okresu najwyższego rozkwitu pianoforte.

CHARAKTERYSTYCZNE CECHY PIANOFORTE

Większość pianofortów zachowanych dotąd ma formę prostokątną swego przodka klawikordu i tak, jak on, dekę rezonansową, pokrywającą tylko *prawą część* instrumentu. Każdej nucie odpowiadają 2 struny i skala jest 5-oktawowa — od f do f, jak w klawesynie.

Młoteczki, osadzone na listwie drewnianej, przymocowane są do niej zapomocą przylepionego paseczka pergaminowego, spełniającego zadanie zawiasków, a główki ich są obite skórą koźlą albo zwykłą.

Języczki drewniane, służące za tłumiki, przylepione są również do listwy drewnianej ramy i zaopatrzone w zawiaski z pergaminu. Część tłumiąca strunę jest z miękkiego i grubego moltonu, a tłumik opiera się na strunie z pomocą małej sprężynki — z fiszbinu u fabrykantów angielskich, z mosiądzu u innych. Jest to pomysł Seb. Erarda, który uważał mosiądz za pewniejszy.

Początkowo mechanizm, wprawiający w ruch rejestry *forte* i *piano*, poruszany był zapomocą 2 rączek umieszczonych w lewej części instrumentu, co miało tę niedogodność, że przerywało grę wykonawcy. Z czasem rączki zastąpiono 2-ma drewnianemi pedałami lub też pedałami dla kolan, umieszczonemi pod klawiaturą [8]).

Pierwszy pedał podnosił wszystkie tłumiki i zwał się pedałem *forte*.

Drugi składał się z długiej i cienkiej deszczułki, opatrzonej w górnej części warstewką filcu i umieszczonej w głębi instrumentu, o centymetr poniżej strun, tuż u ramy, gdzie są zaczepione. Za naciśnięciem pedału deszczułka podnosiła się i filc, którym była pokryta, opierał się o struny, tłumiąc nieco dźwięk. To też nazywano ten pedał: *pedałem harfowym*.

W ostatnim okresie istnienia pianoforte wynaleziono trzeci pedał czyli *pedał bawoli*, który Taskin zastosował do swoich instrumentów. Jest to deszczułka umieszczona płasko pod strunami, zaopatrzona w kawałeczki skóry bawolej, przylepione z jednej strony. Kiedy wprawiano w ruch ten pedał, deseczka posuwała się naprzód, tak że kwadraciki skóry bawolej zjawiały się tuż ponad główkami młoteczków, które uderzały jednocześnie w owe skórki i w struny. (Jest to „celesta“ w pianinach).

Dla pianofortów wydłużonych (w formie klawesynu) Stein i Taskin wynaleźli pedały pod klawiaturą poruszane kolanami.

Muszę też wspomnieć o pewnej kombinacji mającej zastosowanie w pianoforcie. Zapomocą pomysłowego mechanizmu odbijaków, pianoforte podobnie jak klawesyn mogło posiadać jeden lub więcej rejestrów organowych. Muzeum Konserwatorjum Sztuk i Rzemiosł posiada pianoforte „organizowane“ (organisé) Zumpego z 1772 r., które ma dwie klawiatury. Jest to instrument, o którym mowa poniżej w „Katalogu Sprzedaży instrumentów muzycznych 18 w.“:

„Forte piano Zumpego organizowane z grą fletu, oboju, fujarki, basetli i fagotu (z 23 grudnia 1780 r.)“.

„Forte piano Becka organizowane przez pana Dalbry, które zawiera flet, obój, fagot, piszczałkę i bębenek (29 grudnia 1781 r.)“ [9]).

---

[8]) Niektóre angielskie pianoforty, np. Zumpego, Broderipa i Longmana, posiadają dodatkowy pedał, który nie działa na sam mechanizm. Składa się on z żelaznego pręta, przecinającego instrument u prawego boku i przechodzącego nawylot poprzez dekę rezonansową. Zapomocą tego pedału podnosi się stopniowo pręt, unosząc mniej lub więcej wieko ponad deką rezonansową. Dla działania tego pedału trzeba jednak, żeby wieko było kompletnie zamknięte i tylko klawiatura odsłonięta. W ten sposób otrzymuje się efekt podobny do tego, jaki daje „pudło ekspresyjne“ w organach: stopniowe zwiększanie i zmniejszanie brzmienia. Pianoforte Zumpego, które jest moją własnością, posiada ten pedał.

[9]) Piotr Dalbry był to wspólnik sławnego fabrykanta Franciszka Henryka Clicquot Organy jego były bardzo cenione.

„Forte piano organizowane przez Clicquot u pana Grétry. ulica Traversière St. Honoré (9 lipca 1773 r.)“ [10]).

Brzmienie pianofortów tej epoki bardzo zyskuje na sile. podczas kiedy brzmienie klawikordu jest ciepłe i metaliczne, ale nader delikatne. Cel jest osiągnięty: zdobyto możność niuansowania tonu przez uderzenie struny, jak w klawikordzie, lecz z dużo większą siłą. A jak przepysznie to śliczne brzmienie odpowiada utworom muzyków końca 18 wieku! To też coraz częściej widzimy napis: „na klawesyn albo pianoforte“ na utworach kompozytorów, jak Armand Louis Couperin, Balbastre, Du Phly, Schobert, Edelmann, Hüllmandel i inni. Jest to już znak znikania klawesynu. Technika pisania jest zmieniona i nie przypomina klawesynowej. Gamy, oktawy, tercje. seksty, pasaże, łamane akordy — wszystko to jest właściwe fortepianowi. I jak zyskuje na barwie sonata Mozarta czy Haydna, grana na pianoforcie!

Barwa przezroczysta, jasna, zrównoważona, znakomicie odpowiadająca utworom, napisanym najczęściej na 2 głosy, conajwyżej na 3. Nie chcę bynajmniej oczerniać naszych dzisiejszych wspaniałych fortepianów, ale według mego zdania są one za ciężkie, za wielkie, ich brzmienie przygniata, miażdży tę delikatną muzykę. Powiedziałbym to samo o pierwszych sonatach Beethovena, które można grać na pianoforcie.

Kończąc ten artykuł, pragnę powiedzieć słów kilka o fortepianach kwadratowych (pianos carrés), które jeszcze dziś spotkać można.

Poczynając od 1809 r., kiedy Sebastjan Erard udoskonalił *mechanikę angielską* Zumpego i wynalazł wyżej wspomniany mechanizm o *ruchomym odbijaku* i *wymyku*, skala instrumentu została powiększona do 5½ oktawy (od *f* do *c*). Zamiast 2 strun na nutę w całej długości instrumentu, liczba ich doszła do 3 dla wiolinu i medjum i nieraz 2 tylko, ale znacznie grubszych, dla basów.

Wprawdzie niektóre fortepiany fabrykacji angielskiej z tej epoki zachowały charakterystyczne cechy prawdziwego pianoforte. Jeden z nich, rzeczywiście znakomity, znajduje się w posiadaniu mojej rodziny. Zbudował go J o h n P r i c e, fabrykant Księcia Regenta w Londynie w 1811 r. Posiada on po 2 struny na nutę i klawiaturę o 5½ oktawach (*f* do *c*). Mechanika jest Zumpego, ale z ruchomym odbijakiem i doskonałą repetycją. Młoteczki, cokolwiek większe, obite są koźlą skórą, a tłumiki są, w znacznem pomniejszeniu, takie, jak w naszych fortepianach. Brzmienie jest bardzo piękne, trochę okrąglejsze i mniej metaliczne od fortepianu Zumpego. Ma

---

[10]) Franciszek Henryk Clicquot był to słynny francuski fabrykant organów 18 w. Celował w fabrykacji rejestrów języczkowych (jeux d'anches). Organy St. Gervais posiadają rejestry tego fabrykanta.

Chodzi tu o muzyka Grétry, autora opery komicznej „Ryszard Lwie Serce” i innych, które miały wielkie powodzenie. Grétry umarł w domu J. J. Rousseau w Ermenonille. Instrument, o którym mowa, znajduje się w muzeum w Douai.

on jeden drewniany pedał dla forte. Instrument ten może zamknąć godnie okres prawdziwego piano-forte.

Poczynając od 1815 r. fortepian kwadratowy zacznie się różnić od pianoforte następująco: Deka rezonansowa *pokryje całą długość instrumentu* i tylko otwór pośrodku pozwoli główce młoteczka uderzać o strunę. Dalej, mechanika komplikuje się, dawne młoteczki o okrągłych główkach zastępują młotki owalne, i obicia ze skóry zwykłej lub koźlej — dużo grubsze obicia podwójne ze skóry bawolej, pokrytej warstwą filcu. Brzmienie ulegnie zmianie i znacznie się upodobni do dzisiejszego fortepianu. Do trzech pedałów dodadzą czwarty, zwany: pedał *fagotowy* albo *tamburynowy*, składający się ze skręconego paska pergaminu, umieszczonego na deszczułce, osadzonej pod strunami 2-ch ostatnich oktaw, który, opierając się o struny za naciśnięciem pedału, wywołuje ocieranie się imitujące fagot. Skala dochodzi do 6 oktaw od *f* do *f*; 4 pedały, umieszczone na oparciu dla nóg, zastąpią wkrótce pedały zebrane w lirę.

Będzie to instrument ulubiony Dusseka, który napisze wespół z Pleyelem swoją „Metodę gry na Pianoforte"; Steibelta, który w swojej „Fantaisie sur les Mystères d'Isis" odda i określi właściwości każdego pedału: 1) *Pedał udający harfę;* 2) *Pedał forte* podnoszący tłumiki; 3) *Pedał ze skórkami bawolemi dla piano.* Schubert będzie się posługiwać kwadratowym fortepianem; na pięknym obrazie Hersenta zobaczymy Spontiniego, siedzącego przy „piano carré" Erarda.

Po dokonaniu wynalazku podwójnego wymyku w 1823 r., Erard, kontynuując fabrykację kwadratowych fortepianów, zdecydował się zaopatrzyć je w mechanizm, który świeżo zbudował i zastosował do długich fortepianów. Z tego czasu datują się wielkie fortepiany kwadratowe z nogami w kształcie X o skali 6½-oktawowej. Pedały zostały zredukowane do 2 i, jak w długich fortepianach, umocowane w lirze. Fortepian kwadratowy miał równe powodzenie, jak długi, gdyż był mniej kosztowny i mniej zabierał miejsca. Ale los jego był ostatecznie przesądzony, pomimo udoskonaleń, jakie wprowadził Piotr Erard, siostrzeniec Sebastjana. Coraz więcej odczuwała się potrzeba instrumentu mniej zawadzającego. Wtedy to Piotr Erard zbudował fortepian pionowy albo *pianino.* Pierwsze instrumenty miały z początku tylko 6 oktaw od *c* do *c*. Udoskonalenia, które zastosowano do pianin między 1835 i 1840 r., zabiły fortepian kwadratowy [11]).

---

[11]) Zaledwie kilka lat temu pewna ilość kwadratowych fortepianów służyła jeszcze do ćwiczeń uczniów Zakładu Wychowawczego Legji Honorowej w St. Denis. Było to nawet bardzo ciekawe, gdyż wszystkie te instrumenty, w liczbie około piętnastu, stały razem na wielkiej sali, gdzie wiele uczenic jednocześnie się na nich ćwiczyło. Można sobie wyobrazić kakofonję, jaką wytwarzały rozmaite jednocześnie grane utwory. Jedna z dawnych uczenic zakładu zapewniała mnie, że ucho wkrótce przyzwyczajało się do izolowania swojej gry i dochodziło się do tego, że tylko ją się słyszało!

Zatrzymałem się tak długo na fortepianach kwadratowych głównie poto, aby uwydatnić różnicę, istniejącą pomiędzy nim a prawdziwem pianoforte. Kiedy amator, nie posiadający potrzebnych wiadomości o budowie mechanizmu, wymyku i t. d., napotka instrument formy prostokątnej i bez daty, która mogłaby go oświecić, będzie mógł kierować się dwiema charakterystycznemi oznakami, które mu pomogą niezawodnie określić instrument:

1. Jeżeli deka rezonansowa pokrywa tylko prawą część instrumentu, a klawiatura ma 5 oktaw, albo 5½: jest to pianoforte.

2. Jeżeli deka rezonansowa pokrywa całą powierzchnię instrumentu, a klawiatura ma 6 oktaw lub więcej: jest to fortepian kwadratowy (piano carré).

Pianoforte, wytwornego kształtu, niewielkich rozmiarów, o brzmieniu krystalicznem i jednocześnie ciepłem, jest bez porównania bardziej interesujące od ogromnego i nieestetycznego fortepianu kwadratowego, który, służąc czas jakiś, jako instrument przejściowy między pianofortem a fortepianem długim, wkrótce został porzucony przez wirtuozów. Inaczej pianoforte. Od końca 18 w., jak mówiłem, klawesyniści, jak: Armand-Louis Couperin i synowie jego, Pierre-Louis i Gervais François, wespół z Blanchetami i Taskinami. Balbastre, Nicolas Léjan, Lasceux, Beauvarlet-Charpentier i t. d., pisali sonaty, tria, potpourri na tematy aryj operowych na pianoforte, otwierając tem pole dla nowej techniki fortepianowej. Mozart i Haydn piszą na pianoforte i Beethoven według słów p. de Saint Foix w szkicu „O pierwszych pianistach paryskich": „poświęca mu pierwsze sonaty aż do *Patetycznej*. Trzeba było cudownego wynalazku podwójnego wymyku Erarda, aby technika pianistyczna wraz z pojawieniem się ostatnich sonat Beethovena nabrała nowego rozmachu i polotu, doprowadzonego do szczytu doskonałości przez wielkich artystów późniejszych: Liszta, Chopina, Tausiga" [12]).

Zdetronizowane pianoforte powędrowało z kolei do muzeów i kolekcyj prywatnych, dzieląc los klawesynu, spinetu i swego przodka, klawikordu.

Tłomaczyła *Emma Altberg*

W dawnem konserwatorjum paryskiem były jeszcze za moich czasów w niektórych klasach solfedżjów i śpiewu kwadratowe fortepiany, ale bardzo rzadko się niemi posługiwano. Po przeniesieniu do nowego gmachu administracja Sztuk Pięknych sprzedała na szmelc wszystkie te stare i nieużyteczne instrumenty.

[12]) „lui confie ses premières sonates jusqu'à la *Pathétique*. Il fallait l'admirable invention du double échappement d'Erard pour que la technique pianistique prenne avec les dernières sonates de Beethoven un nouvel essor que les grands pianistes qui vinrent ensuite: Liszt, Chopin, Tausig, portèrent au sommet de la perfection".

Saint Foix. Premiers pianistes parisiens.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

O ZAŁOŻENIACH ESTETYCZNYCH i PSYCHOLOGICZNYCH MUZYKI PROGRAMOWEJ

Treścią dzieła sztuki są elementy życia intelektualnego i emocjonalnego, których specjalny charakter oraz wzajemny stosunek jakościowy i ilościowy ustalają każdorazowo teren i zakres działania twórczości artystycznej. W treści sztuk plastycznych przeważają przedstawienia, w poezji sądy, w muzyce wibracje uczuciowe. W praktyce nie ogranicza się oczywiście żaden z poszczególnych rodzajów sztuki wyłącznie do elementów dla jego treści specyficznych, a ewentualna wymiana ich wzajemna uwarunkowana jest różnem nastawieniem psychicznem epoki czy jednostki. Te elementy treści stają się dziełem sztuki dopiero dzięki czynności kształtowania artystycznego, wspólnej dla wszystkich rodzajów sztuki, bo dającej się sprowadzić do najogólniejszych, najbardziej pierwotnych praw naszego intelektu.

Badania współczesnej estetyki, zdążające do jednoznacznego ustalenia treści w muzyce, nie dały dotąd zadowalniających rezultatów. Ani subjektywistycznie zabarwiona estetyka Riemanna, opierająca się na stosunku twórcy do słuchacza [1]), i jego późniejsza nauka o „przedstawieniach tonalnych“ [2]), ani woluntarystyczna teorja Kurtha [3]), ani fenomenologiczna w swych założeniach estetyka „stosowana“ Mersmanna [4]), zarówno jak i precyzująca przedmiot muzyki jako przedmiot idealny teorja Łosewa [5]), nie dają ostatecznego rozwiązania problemu, co jest treścią muzyki. Wbrew formalizmowi Hanslicka, który identyfikuje treść z formą [6]), przyjmują zgodnie wszyscy ci badacze istnienie elementów treści w muzyce. Coraz częściej też powracają próby związania tych elementów treści z różnymi stanami emocjonalnymi, nawiązując w pewnem znaczeniu do t. zw. „uczuciowej“ estetyki XVIII wieku. Ale podczas gdy ta ostatnia precyzo-

---

[1]) Hugo Riemann Die Elemente der musikalischen Ästhetik, Berlin—Stuttgart 1900, str. 203: „Die Musik ist in erster Linie spontaner Empfindungsausdruck und übt als solcher ihre gröpste Macht auf das Gemüt aus, indem sie das Empfinden aus der Seele des Künsters in diejenige das Hörers unmittelbar verpflanzt“.

[2]) Hugo Riemann, Lehre von den Tonvorstellungen, „Jahrb. Peters“, Lipsk 1914-15, 1916.

[3]) Ernst Kurth. Grundlagen des linearen Kontrapunktes i Die romantische Harmonik.

[4]) Hans Mersmann. Angewandte Musikästhetik, Berlin 1926.

[5]) Według pracy St. Furmanika, Próba wyznaczenia przedmiotu w muzyce, „Kwartalnik Muzyczny“, Warszawa 1929.

[6]) Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, Lipsk 1896, rozdz. III: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“ („Treścią muzyki jest forma dźwiękowa rozwijająca się w czasie“).

wała ściśle określone uczucia, miłości, nienawiści, i t. p. jako treść muzyki, estetyka współczesna skłania się raczej do uznania za treść muzyki podświadome, bliżej nieokreślone wibracje emocjonalne, w których wyraża się strumień energji kinetycznej. Wibracje te przenoszą się z twórcy na słuchacza za pomocą specyficznych symbolów dźwiękowych, a dawniejszy problem treści i formy w muzyce znalazł w ten sposób nowe sformułowanie jako stosunek siły i materji [7]). Ostatecznie jednak w obecnym stanie badań daje estetyka tylko *negatywne* rozwiązanie problemu treści w muzyce, konstatując w muzyce istnienie pewnych specyficznych elementów treści, zasadniczo odmiennych od elementów treści sztuk plastycznych i poezji, choć bliżej nieznanych.

Na tle tak pojętego problemu treści w muzyce występuje zagadnienie *muzyki programowej* jako jeden z jego problemów częściowych, redukujący się do kwestji, jakie elementy treści uznamy za specyficzne dla muzyki programowej i czem one się różnią od elementów treści muzyki t. zw. absolutnej. Jakkolwiek granice możliwości dla „programu" w muzyce są dość ciasno zakreślone, to jednak jednoznaczna definicja programowości jest dość trudna ze względu na możliwość wymiany elementów treści z najrozmaitszymi terenami twórczości artystycznej. Wobec tego, że elementy treści muzycznej uznane zostały jako absolutnie różne od elementów treści innych rodzajów sztuki, uznamy wszelkie próby przyjęcia przedstawienia [8]), pojęcia, czy sądu za element treści w muzyce jako dążenie do programowości. Zachodzi tu wymiana elementów treści, specyficznych w zakresie sztuk plastycznych i literatury, i przeniesienie ich na teren muzyki, podobnie jak to miało miejsce w ekspresjonizmie malarskim, gdzie na odwrót usiłowano przenieść elementy treści i założenia psychologiczne z muzyki na teren sztuk plastycznych [9]). Określenie to jest wprawdzie znowu negatywne, ale zgodne z założeniem psychologicznem danego kierunku sztuki, którym jest negacja własnych celów i środków na korzyść celów i środków zapożyczonych z innej dziedziny artystycznej.

Negatywnie też rozwiązuje problem programowości w muzyce większość estetyków współczesnych. I tak dla Riemanna [10]) streszcza się on w zagadnieniu, czy i o ile muzyka, łącząc się ze słowem lub gestem, przestaje być sztuką bezpośredniego wyrazu wewnętrznego. Jeżeli już w operze, pieśni, czy tańcu odstępuje muzyka od zadań jej właściwych, tem więcej dzieje się to w muzyce instrumentalnej, usiłującej zrealizować pewien program po-

---

[7]) Lotte Kallenbach-Greller, Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik, Lipsk 1930. Jest to zresztą zasadniczo stanowisko Kurtha i Mersmanna.

[8]) Mowa tu o przedstawieniach treści; przedewszystkiem wzrokowych z wykluczeniem przedstawień słuchowych w znaczeniu, sprecyzowanem przez Riemanna.

[9]) Malarstwo ekspresjonistyczne bierze za punkt wyjścia działanie samą formą i barwą, jako symbolami pewnej treści wewnętrznej, bez względu na ich związek z rzeczywistością

[10]) Hugo Riemann, Die Elemente der musikalischen Ästhetik,

zamuzyczny, a więc w muzyce programowej w ścisłem tego wyrazu znaczeniu. To zrealizowanie programu odbywa się — zdaniem Riemanna — przez powtarzanie w muzyce instrumentalnej stereotypowych formuł, ustalonych jako ściśle oznaczone symbole w operze i pieśni. Przez częste powtarzanie symbole te stały się z czasem zdolne do wytwarzania pewnych stałych stosunków kojarzeniowych[11]). Podobnie ujmuje tę kwestję Volkelt[12]), który uważa muzykę za typ sztuki bezprzedstawieniowej, t. zn. zdolnej wywołać pewne uczucia przyjemne lub nieprzyjemne bezpośrednio, bez pomocy przedstawień treści, oraz Ermatinger[13]), który istotę muzyki programowej widzi w naśladowaniu symbolu, stworzonego środkami jednej sztuki, za pomocą środków, właściwych innej, względnie zastąpienie go innym symbolem (n. p. naturalistyczne przedstawienie w muzyce burzy, której opis dany był już poprzednio w tekście poetyckim). Zdaniem Ermatingera tego rodzaju koncesje są niedopuszczalne, gdyż poszczególne formy symbolu, specyficzne dla różnych rodzajów sztuki są jednorazowe i nie dadzą się zastąpić innemi.

Reprezentowany przez innych teoretyków *pozytywny* stosunek do problemu programowości w muzyce, opiera się na przesłankach, przyznających muzyce elementy treści wspólne z innymi rodzajami sztuki. Arnold Schering podciąga cały problem programowości pod pojęcie symboliki, popełnia jednak zasadniczy błąd metodologiczny, nie precyzując, na czem polega wogóle symbolika w muzyce. Pojęcie symbolu jest płynne, zmienia się ono w miarę tego, z punktu widzenia jakiego terenu duchowego się je rozpatruje. Jeżeli zgodzimy się na to, że w estetyce jest symbol wyrazem pewnej treści wewnętrznej, przeczuwanej w formach zmysłowych[15]), wówczas nie możemy przyjąć bezkrytycznie twierdzenia Scheringa, jakoby element symboliczny w całej muzyce wogóle, zarówno jak i w innych sztukach, zależny był od dołączających się każdorazowo przedstawień treści. Pod przedstawieniami treści rozumiemy bowiem w estetyce przedewszystkiem przedstawienia odtwórcze, a więc takie, których treść zaczerpnięta została z otaczającego nas świata zewnętrznego, zaś symbole muzyczne jako takie są od tych przedstawień zupełnie niezależne, wyjąwszy te wyjątkowe wypadki, gdzie chodzi o program pozamuzyczny. Nie można więc utożsamiać symbolu z programem, tak jak to czyni Schering; w pierwszym bowiem wypadku wyrażamy przez formę zewnętrzną, zmysłom dostępną,

---

[11]) Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Lipsk 1913, II. 3, str. 242.

[12]) Johannes Volkelt, System der Ästhetik, 1905—1909.

[13]) Erhardt Ermatinger, Bildhafte Musik. Tübingen 1928.

[14]) Arnold Schering, Symbol in der Musik, w „Zeitschr. für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft", herausg. v. M. Dessoir. Stuttgart 1927.

[15]) Ernst Cassirer, Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie, tamże.

pewną treść wewnętrzną, w drugim na odwrót używamy symbolów tej treści wewnętrznej dla wyrażenia pewnych faktów, czy zjawisk dostępnych doświadczeniu zmysłowemu.

S c h e r i n g przyjmuje za pewnik, że przedstawienia treści powstają z konieczności przy *każdem* wrażeniu dźwiękowem, i na tem błędnem założeniu opiera cały swój system symboliki muzycznej. Symbolika pierwszego stopnia powstaje według niego już w związku z każdym prymitywnym fenomenem akustycznym. S c h e r i n g przyjmuje, że jakkolwiek fenomen akustyczny jest jako taki wolny od znaczenia symbolicznego, dołącza się doń w bardzo krótkim czasie, jako wtórny stan świadomości, ujęcie tego zjawiska akustycznego jako symbolu pewnego ruchu, pewnej dynamiki wewnętrznej. Takie pojęcie symboliki tonu pokrywa się do pewnego stopnia ze stanowiskiem K u r t h a [16]), według którego stany podświadomości, związane z wewnętrzną dynamiką tonu w melodji, są podstawą i istotą wszelkiego przeżywania muzyki. W symbolice, którą S c h e r i n g nazywa symboliką drugiego stopnia, występuje dopiero właściwa programowość. Chodzi tu o akcentowanie pewnych elementów dźwiękowych w sposób, zmuszający słuchacza do szukania poza momentem czysto dźwiękowym pewnych określonych, przedstawień treści. S c h e r i n g jednak nie zgadza się na to, że ten rodzaj interpretacji symbolu muzycznego jest dowolnością i wypaczeniem jego istotnego przeznaczenia, ale przeciwnie uważa go za akcentowanie wrodzonych mu właściwości. Symbolika trzeciego stopnia, to symbolika formy; niestety została ona potraktowana zbyt ogólnikowo, by można było wniknąć w intencje autora, zwłaszcza, że cytowane przez niego przykłady (fuga jako symbol zasady monistycznej, sonata jako symbol zasady dualistycznej) są zbyt stereotypowe i były już wielokrotnie interpretowane w duchu rozmaicie rozumianej symboliki muzycznej. W symbolice czwartego stopnia wciąga autor, podobnie jak w symbolice drugiego stopnia, w zakres działania muzyki czynniki należące do innych, obcych muzyce zakresów duchowych, z tą tylko różnicą, że tu pewne przedstawienia treści stają się słuchaczowi świadome dopiero drogą okrężną, poprzez przedstawienia treści zawarte n. p. w tekście.

System S c h e r i n g a poddałam bliższemu omówieniu dla wykazania, że niedozwolona identyfikacja pojęć „symbol" i „program" nietylko nie przyczynia się do wyjaśnienia założeń estetycznych czyto muzyki absolutnej, czy programowej, ale przeciwnie prowadzi do błędnych wniosków.

Max D e r i [17]) wprowadza psychologiczne założenia malarstwa i muzyki do wspólnego mianownika, którym jest połączenie elementu naturalistycznego i emocjonalnego. Uczucia i tylko uczucia są według D e r i e g o treścią

[16]) Ernst K u r t h, Grundlagen des linearen Kontrapunktes i Romantische Harmonik.

[17]) Max D e r i, Kunstpsychologische Untersuchungen, w „Zeitschr. für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft", Bd. VII, 1912.

dzieła sztuki. Zarówno działanie symbolami uczuciowymi, jak i naśladowanie natury mają za cel pośredniczenie w tych samych stanach uczuciowych, pomiędzy twórcą, a słuchaczem czy widzem. Jest to właściwie punkt widzenia teoretyków ekspresjonizmu malarskiego [18]) zmodyfikowany twierdzeniem, że podczas gdy w innych rodzajach sztuki element treści stanowią uczucia, mające za podstawę pewne określone wrażenia czy przedstawienia, w muzyce elementami tymi są tylko uczucia ogólne, przyjemne lub nieprzyjemne. Stosownie do tego twierdzenia zmienia się u D e r i'e g o i sposób ujęcia muzyki programowej. Za muzykę programową uważa on oddanie w artystycznej muzyce instrumentalnej realnych przeżyć słuchowych, danych w naturze, celem skopjowania towarzyszącego tym przeżyciom uczucia. Określenie to jest tylko o tyle trafne, o ile podkreśla tendencję naturalityczną w muzyce programowej, dotyczy jednak raczej tylko pewnego specjalnego, wyższego typu muzyki programowej, tego mianowicie, który zwykliśmy utożsamiać z określeniem Beethovena, zastosowanem w Symfonji Pastoralnej: „Mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei". Zaś w muzyce programowej w ścisłem tego słowa znaczeniu idzie właśnie nie o oddanie stanów emocjonalnych, ale o pewne określone przedstawienia treści. Prócz muzyki programowej instrumentalnej i programowej w szerszem znaczeniu. t. zn. podkładającej muzyce tekst literacki, cytuje D e r i wypadki naturalizmu, wahając się między objektywnem a subjektywnem ujęciem fenomenów akustycznych, danych w naturze. Ważnym etapem na drodze do całkowitego przetransponowania tych naturalistycznych elementów na subjektywne walory nastroju jest dowolny i celowy sposób ich uporządkowania w czasie, mniej lub więcej odbiegający od sposobu, w jaki te elementy działały na artystę w rzeczywistości, wreszcie zużytkowanie możliwości tych zmian dla celów symboliczno - uczuciowych i suggerowanie słuchaczowi związanych z tem nowych elementów treści uczuciowej. Jako przykład tej kategorji muzyki programowej cytuje D e r i obraz walki w muzyce, w którym do objektywnie danych elementów słuchowych kompozytor dołącza towarzyszący tym elementom wyraz uczuć ludzi, biorących udział w walce. Jeszcze bardziej subjektywne zabarwienie mają dzieła, w których program pozamuzyczny został mniej jasno sprecyzowany; one stanowią, zdaniem D e r i'e g o, przejście pośrednie do dzieł, w których treścią są już nie przedstawienia treści, ale jedynie tylko symbolika uczuć ogólnych, przyjemnych lub nieprzyjemnych. Podział w ten sposób przeprowadzony trafny jest tylko z punktu widzenia mniejszego lub większego oddalenia się od tego, co stanowi właściwą istotę muzyki, różną, choć bliżej nam nieznaną, od istoty sztuk plastycznych i poezji. Natomiast nie jest do przyjęcia twierdzenie, stanowiące

[18]) W. K a n d i n s k y, Das Geistige in der Kunst, 2. Auflage, Monachium 1912, oraz Über die Formfrage, w „Der blaue Reiter" herausg. von W. Kandinsky u. Fr. Marc, Monachjum 1912.

podstawę tego podziału, jakoby muzyka absolutna była niczem więcej, jak wyrazem uczuć przyjemnych lub nieprzyjemnych. Twierdzenie to grzeszy wszystkiemi błędami, wytkniętemi estetyce „uczuciowej" przez Hanslicka[19]) (mimo, że ogranicza się tylko do uznania ogólnych nie szczegółowo sprecyzowanych uczuć za treść muzyki) i przez Hanslicka też zostało już obalone.

Na innem miejscu[20]) wyraża Deri twierdzenie, że antinaturalistyczne nastawienie twórczości muzycznej ma swe źródło w fakcie, że znacznie większa część przedmiotów otaczającego nas świata zewnętrznego podpada pod zmysł wzroku, mniejsza zaś pod zmysł słuchu. Wobec tego przywykliśmy łączyć z wrażeniem dźwięku nie wyobrażenie realnie istniejących przedmiotów świata organicznego, czy nieorganicznego ale asocjacje uczuć, których one są wyrazem. Stanowisko to jest jednak zupełnie fałszywe, nie uzasadnia ono wcale antinaturalistycznego nastawienia w muzyce, ale raczej jest wynikiem przyjęcia a priori naturalizmu, jako „spojrzenia na świat", możliwego w zakresie każdej sztuki, a więc i muzyki. Dźwięk dany w naturze nie jest materjałem muzyki w tem znaczeniu, w jakiem są materjałem sztuk plastycznych linje, formy i barwy, staje się on nim dopiero po dokonaniu daleko idącej stylizacji[21]). Fałszywe też są konsekwencje, wypływające u Deri'ego z przyjęcia tego stanowiska. Twierdzi on mianowicie, że wraz z wynalezieniem instrumentów muzycznych, mających zastąpić sztucznie braki natury, nauczył się człowiek reagować na dźwięki, które uważał zrazu tylko za podnietę zmysłową, a później za wyraz uczuć, jako na wyraz zrealizowania pewnych wrodzonych kategoryj formalnych naszego intelektu, w którym uczucie nie gra już żadnej roli. Pomijając niekonsekwencję tego twierdzenia w stosunku do twierdzenia poprzednio wyrażonego, według którego muzyka — z wyjątkiem wypadków szerzej lub ciaśniej zakrojonej programowości — ma za treść uczucia ogólne, przyjemne lub nieprzyjemne, muzyka będąca zrealizowaniem tych wrodzonych kategoryj formalnych naszego intelektu, a więc taka, której elementy formy zajmują miejsce elementów treści, musiałaby reprezentować według Deri'ego najwyższy typ artystyczny. Etiuda Cramera posiadałaby w takim razie tę samą wartość, co kompozycja Josquina czy Bacha, gdyż kryterjum wartości leżałoby jedynie w możliwie idealnem zbliżeniu się do wzoru, stworzonego przez naturę (czy przez doświadczenie?) w umyśle człowieka. Tak jednak nie jest, w każdej bowiem muzyce artystycznej tkwi pewna reszta, która nie da się podporządkować pod czynności intelektu i ta reszta właśnie rozstrzyga o jej wartości.

---

19) Edward Hanslick, Über das Musikalisch-Schöne.

20) Max Deri, Die Malerei im XIX Jahrhundert, I. Band, Berlin 1920.

21) Kwestją tą zajęłam się bliżej — jak zresztą ogólnym stosunkiem muzyki do malarstwa — w pracy p. t. O ekspresjonizmie muzycznym, „Księga pamiątkowa ku czci prof dr. A. Chybińskiego", Kraków 1930.

Inne stanowisko zajął w tej sprawie Herman Kretzschmar[22]), którego system t. zw. hermeneutyki muzycznej nie dotyczy samej tylko muzyki programowej, ale rozciąga możliwość pojęciowego objaśnienia muzyki i na muzykę absolutną. Według Kretzschmara niema muzyki absolutnej w całem tego słowa znaczeniu. Muzyka jest niczem więcej, jak pomocniczą sztuką poezji, wyrażającą jej sens najgłębszy, który nie da się ująć w słowach, a zadanie hermeneutyki polega właśnie na wydobyciu tego sensu, t. zn. afektu, tkwiącego w muzyce i wyrażeniu go słowem. Już samo założenie tak pojętej hermeneutyki muzycznej zawiera pewną sprzeczność: skoro muzyka wyraża tę „resztę", niewyrażalną środkami poezji, jakże możliwem byłoby oddać treść muzyki tymi samymi właśnie środkami, którymi rozporządza poezja? Błąd polega tu znowu na sprowadzeniu muzyki i poezji do wspólnych założeń estetycznych, względnie na uogólnieniu metod specyficznych dla muzyki programowej czy operowej.

Na tem samem stanowisku stoi Frotscher[23]), którego interpretacja emocjonalnej treści w kompozycjach Bacha opiera się zasadniczo na systemie hermeneutyki Kretzschmara. Frotscher uważa za charakterystyczną cechę muzyki baroku, przeprowadzenie tego samego typu afektu w obrębie całej kompozycji za pośrednictwem motywiki, formuł rytmicznych i harmonicznych, zaś stosowane w nich zmiany za różne fazy rozwojowe tego samego afektu. W interpretacji tej tkwi już bez wątpienia przeczucie symboliki form, wyrażonej monistyczną zasadą konstrukcyjną fugi, jednak sam fakt sprecyzowania danego afektu w słowach daje pole dowolności i jako taki nie może stać się podstawą teorji naukowej. Do tego samego typu eksperymentów estetycznych zaliczyć można interpretację melodyki Bacha, dokonaną przez Schweitzera[24]).

Jak z powyższego wynika, główny akcent położono w badaniach dotychczasowych, dotyczących muzyki programowej na stosunek muzyki do poezji, zaś związek jej z malarstwem pozostał prawie wcale nieuwzględniony. Stało się to prawdopodobnie nietylko dlatego, że już sam olbrzymi teren dramatu muzycznego i pieśni, nie dającej się w praktyce ściśle rozgraniczyć od terenu programowości w muzyce instrumentalnej, stanowi skrajną przewagę w stosunku do nielicznych eksperymentów, przedsięwziętych w zakresie transpozycji wrażeń wzrokowych na słuchowe. Także sama czynność artystyczna, dotycząca tej transpozycji, jest niezmiernie utrudniona, jeżeli nie wogóle nie-

---

[22]) Herman Kretschmar, Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik „Gesammelte Aufsätze über Musik", II. Lipsk 1911, oraz Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik, tamże.

[23]) Gotthold Frotscher, Bach Themenbildung unter dem Einfluß der Affektenlehre, „Bericht üb. d. musikwiss. Kongress der deutschen Musikgesellschaft in Leipzig" 1925.

[24]) Albert Schweitzer, J. S. Bach le musicien poète, 1905, wyd. niemieckie 1908.

możliwa do zrealizowania, gdyż chodzi tu już nie o zastąpienie jednego symbolu drugim, np. symbolu słownego symbolem muzycznym, jak to ma miejsce przy wymianie elementów treści między poezją a muzyką, ale o przystosowanie symbolów muzycznych do terenu naszego życia duchowego, w którym przeważa nastawienie naturalistyczne, a więc istocie muzyki z gruntu przeciwne. W zestawieniu z muzyką bowiem każdy kierunek twórczości malarskiej jest naturalizmem, choćby nawet najsilniej podkreślał walory wewnętrznego wyrazu, te walory wyrazu przemawiają do nas bowiem zawsze dopiero poprzez formy i barwy, zaczerpnięte ze świata zewnętrznego. Niemniej przeto, a może właśnie dlatego, sam problem stosunku muzyki do malarstwa na terenie muzyki programowej jest wysoce interesujący, dlatego też spróbujemy w naszych rozważaniach traktować go równomiernie z dziedziną słowa. Pozostawimy natomiast na uboczu cały teren dramatu, opery i pieśni, z wyjątkiem tych wypadków, gdzie muzyka, towarzysząca słowu, traktowana jest nie samodzielnie, ale w wyraźnej zależności od treści pojęć wyrażonych tekstem.

Dla ułatwienia założeń estetycznych muzyki programowej najważniejszem jest sprecyzowanie faktu: które elementy treści sztuk plastycznych i poezji, ewentualnie innych dziedzin życia duchowego, mogą wejść w bezpośredni związek z elementami treści muzycznej? Z tego punktu widzenia rozróżnimy w muzyce programowej grupę ściśle naturalistyczną, grupę opartą na kojarzeniu przedstawień słuchowych z przedstawieniami innej kategorji, grupę opartą na analogji stosunków ogólno-formalnych, grupę opartą na zjawisku synopsji i symbolikę uczuciową.

I. *Grupa naturalistyczna* posiada oczywiście najmniejszy zakres i najniższy stopień możliwości artystycznych. Czynnikiem umożliwiającym tu najbardziej organiczne połączenie z innemi dziedzinami życia duchowego jest *rytm*, jako jedyny istotnie „naturalistyczny" element muzyki. Wystarczy tu wspomnieć znane przykłady motywów przewodnich Wagnera, opartych na elemencie rytmicznym, jak np. motyw Nibelungów w „Złocie Renu", lub motyw Olbrzymów. Innym środkiem stosowania efektów naturalistycznych w muzyce są efekty *dynamiki*, oraz *instrumentacji*. Te ostatnie wchodzić mogą do kompozycji muzycznej albo jako czysty naturalizm, jako element narracyjny w szeroko przeprowadzonym programie słownym (beczenie owiec w „Don Quixocie" Ryszarda Straussa), albo też z pewnem zabarwieniem już subjektywnem. Tu zaliczymy np. naśladowanie dźwięku katarynki w „Petruszce" Strawińskiego jako element nastroju jarmarcznego. Wreszcie i element *melodyczny i harmoniczny* może być w pewnym sensie użyty naturalistycznie; pierwszy w wypadku dosłownych cytatów np. folklorystycznych, drugi w wypadkach wprowadzenia obcych czynników tonalnych nie jako elementu nastroju, ale w postaci dokumentu historycznego (np. użycie starych tonacyj greckich w pieśniach greckich Debussy'ego „Chansons de Bili-

tis[24]). Jest to już oczywiście naturalizm wyższego rzędu, bo naśladujący nie fenomeny natury, ale sztuczne produkty ducha ludzkiego, które jednak zrosły się tak dalece z pewnemi zjawiskami, czy faktami, że zwykliśmy je uważać za ich część organiczną.

Do grupy tej zaliczyć jeszcze należy stylizację rytmu w muzyce *tanecznej*, która ze względu na idealizowanie elementu naturalistycznego w kierunku formy, niejednokrotnie bardzo daleko się posuwające, może wprawdzie zejść z terenu czystej programowości, nigdy jednak nie zdoła wyjść poza swe pierwotne założenia muzyki stosowanej, powołanej do życia przez element pozamuzyczny. Rytm i gest jest w tańcu pierwotny, muzyka jest czynnikiem wtórnym. Na fakt ten nie zwrócił dotąd uwagi żaden z estetyków współczesnych z wyjątkiem Riemanna[25]). Ze względu na brak miejsca nie możemy w szkicu niniejszym zajmować się bliżej stosunkiem obu tych elementów w muzyce tanecznej. Wskażemy tylko na ogólnie znane przykłady, jak tańce prymitywów murzyńskich, tańce dworskie XVIII wieku, lub pantominy baletowe, czy tańce t. zw. „klasyczne" XIX i XX wieku, jako na różne formy tego stosunku począwszy od najbardziej prymitywnych, a skończywszy na najbardziej stylizowanych. Nawet kreacje baletowe Strawińskiego, jakkolwiek znaczą nowy kierunek *w muzyce*, są również muzyką stosowaną, z gestu zrodzoną i tylko w łączności z nim zrozumiałą w całej pełni.

II. Grupa oparta na *kojarzeniu przedstawień słuchowych z przedstawieniami innej kategorji* reprezentuje olbrzymią większość zamierzeń artystycznych, objętych pojęciami muzyki programowej. W zakresie przedstawień *wzrokowych* kojarzenie z odpowiedniemi przedstawieniami słuchowemi powstaje po części na drodze synopsji, o czem będzie jeszcze mowa, w większości wypadków jednak na drodze okrężnej, poprzez symbole pojęciowe. I tak np. Mattheson oddaje w jednej ze swych kompozycyj wrażenie tęczy arpeggiem skrzypcowem[26]), co da się sprowadzić do analogji pojęcia „złożoności" fenomenu naturalnego w obu wypadkach: rozszczepienie barwy białej na kolory tęczy ilustruje rozłożenie tonu, zasadniczego na jego części składowe. W bardzo podobny sposób oddaje — mimo znacznego dystansu chronologicznego — Wagner w „Złocie Renu" widok tęczy, po której bogowie wstępują do Walhalli. Podobnie i wagnerowski motyw pierścienia, jako symbol linji w sobie zamkniętej, przedstawia się jako powracająca do swego punktu wyjścia linja melodyczna po tonach akordu nonowego na dominancie. Jest to jeden z rzadkich przykładów wciągnięcia elementu melodycznego w zakres symbolów pojęciowych. Na ogół zakres możliwości na terenie analogij wzro-

---

[25]) Hugo Riemann, Die Elemente der musikalischen Ästhetik.

[26]) Cytuję za P. Mies'em, Über die Tonmalerei, „Zeitschr. f. Ästhetik u. alls. Kunstwissenschaft", VII, Stuttgart 1912, str. 397, który jednak zasadniczo ogranicza się do historycznego traktowania problemu muzyki programowej, nie uwzględniając bliżej jej założeń psychologicznych i estetycznych.

kowych jest bardzo mały [27]), jak to już zaznaczyliśmy powyżej, właśnie z powodu niemożności wzajemnego przetransponowania założeń psychologicznych obu tych terenów. Jeszcze rzadsze są wypadki, w których przedmiotem analogji jest nie zjawisko naturalne, działające na zmysł wzroku, ale treść dzieła *sztuki malarskiej*. Tu wymienimy Mussorgskiego „Obrazki z wystawy“, o którego typie naturalizmu muzycznego nie da się w dodatku nic powiedzieć, nie znając dzieł malarskich Hartmanna, które mu były impulsem twórczym.

Działanie czynnikiem *harmonicznym,* jako elementem barwy w muzyce, nie da się ściśle wyodrębnić jako czynność naturalistyczna, gdyż moment subjektywny nastroju gra tu zazwyczaj bardzo ważną rolę. Tylko analogje najbardziej prymitywne, jak kojarzenie wyobrażenia barwy jasnej lub ciemnej z pewnymi rejonami tonalnymi, czy też barwą instrumentu, dadzą się rozpatrywać niezależnie od związanego z niemi działania emocjonalnego. Na pograniczu obu tych zakresów wymienić też należy subtelne efekty barwy impresjonistów francuskich, zrealizowane za pośrednictwem specjalnego traktowania czynnika harmonicznego; ulubionym efektem u Debussy'ego jest np. cieniowanie jednej i tej samej funkcji alteracjami i tonami obcymi, co daje wrażenie migotania barwnego, iryzacji, z kolejną domieszką barwy coraz innych skal czy tonacyj. Podobnie orkiestralna kompozycja Debussy'ego p. t. „Nuages“ („Nocturnes“ cz. I) operuje współbrzmieniami, złożonemi z wielkich i małych tercyj, a więc charakterystycznymi dla typu harmoniki funkcyjnej, ale zdekompletowanymi zabieraniem coraz nowych tonów składowych akordu, nawet jego nuty zasadniczej, celem oddania „programu“, wyrażonego w tytule. Ten ostatni przykład dotyczy analogji nie z elementem barwy, ale z elementem rysunkowym (zacieranie konturów), choć oczywiście nie jest i on wolny od momentu nastrojowego.

Inny typ kojarzenia przedstawień drogą okrężną poprzez symbole pojęciowe polega na stałem łączeniu *barwy* pewnych *instrumentów z całym kompleksem przedstawień pozamuzycznych.* Na mocy przyzwyczajenia i znanego prawa psychologicznego, dotyczącego techniki odnawiania takich kompleksów przedstawieniowych, jeden z członów tego kompleksu dany realnie, przywołuje na pamięć wszystkie inne, a barwa danego instrumentu staje się symbolem słuchowym całego kompleksu przedstawień treści, choćby te ostatnie straciły nawet swą moc obowiązującą. I tak zwykliśmy łączyć dźwięk rogu z przedstawieniem polowania, oboju z przedstawieniem scen pastoralnych, trąbki z przedstawieniem wojny i t. p. Co więcej, przenosimy ten sam kompleks przedstawień treści na techniczną strukturę danego instrumentu i uwarunkowany przez nią, dla tego instrumentu charakterystyczny, rodzaj motywiki. Na tem zjawisku psychologicznem polega np. „rycerski“ charakter

---

[27]) Fakt ten stwierdza już H. Mersmann, Angewandte Musikästhetik, str. 437.

motywu straussowskiego Don Quixota, oraz użycie sygnału trąbki w beethovenowskiej „Lenorze“ jako zwiastujące przybycie namiestnika.

Symbole *czasowe* z natury rzeczy zajmują w muzyce programowej pokaźne miejsce. Są one bądź bezpośrednie, jak np. w „Stworzeniu“ Haydna [28]), gdzie przez dłuższy czas utrzymująca się nuta stała użyta jest jako symbol wieczności, bądź znowu drogą okrężną poprzez symbole *ruchu*, jako różne kategorje przebiegów czasowych [29]). Zaakcentowanie momentu ruchowego odbywa się przeważnie przez zredukowanie do minimum elementu melodycznego, względnie ograniczenie go do schematycznych formuł o perjodycznie ułożonych punktach napięć energetycznych, z równoczesnem zastanowieniem przebiegów harmonicznych. Z tego względu pokrywają się symbole ruchu często z omówioną poprzednio naturalistyczną interpretacją rytmicznych zjawisk pozamuzycznych. Wystarczy uprzytomnić sobie ilustrację ruchu fal Renu w przygrywce do „Złota Renu“ lub „Idyllę Zygfryda“, oddającą w muzyce ruch drzew kołysanych wiatrem, czy figurę, ilustrującą ruch kołowrotka w pieśni Schuberta „Małgorzata przy kołowrotku“, aby wymienić tylko przykłady znane, podobnie jak figury ilustrujące ruch ognia („Czar ognia“ Wagnera), lub pluskanie się ryb w wodzie („Rybka“ Moniuszki, „Pstrąg“ Schuberta). Przykładem bardziej skomplikowanym, bo zdążającym do oddania w muzyce przedstawień motorycznych i wzrokowych równocześnie są „Złote rybki“ Debussy'ego.

O ile częste są w muzyce programowej symbole czasowe i ruchowe, o tyle możliwość stworzenia symbolów *przestrzennych* jest tu bardzo mała, podobnie jak niepodobieństwem jest oddać środkami sztuk plastycznych samo wrażenie ruchu. Jedyną formułą, która z biegiem czasu stała się niemal stereotypową, jest wyzyskanie powszechnie w muzyce używanych analogij przestrzennych w odniesieniu do tonów o mniejszej i większej ilości drgań (tony niskie i wysokie). Analogje te były w użyciu w związku z tekstem od dawnych czasów, bo już w wokalnej muzyce a cappella XV i XVI wieku, bądź przez zaakcentowanie przestrzeni między tonami o różnej wysokości, bądź przez rozwinięcie skali w górę lub w dół (np. przy słowach „ascendere“ i „descendere“). Najczęściej jednak łączy się w muzyce programowej ilustracja przestrzeni z ilustracją ruchu, odbywającego się w tej przestrzeni, akcentując element ruchu, a dopiero wtórnie element przestrzeni, przez stosunki interwałowe, zachodzące w melodycznej części danego motywu. Jest to okoliczność wysoce znamienna, jako dobitnie charakteryzująca zakres działania środków artystycznych w muzyce i specyficzny ich charakter.

---

[28]) Cytuję za M. Schlesingerem, Grundlagen u. Geschichte des Symbols, VII. Symbolik in der Tonkunst, Berlin 1930, str. 41.

[29]) Na ilustrację zjawisk motorycznych w muzyce zwrócił już uwagę H. Mersmann, Angewandte Ästhetik, str. 646 i P. Mies über die Tonmalerei, str. 397.

III. W przeciwieństwie do grupy analogij przestrzennych posiada kierunek muzyki programowej, opierający się na *analogji stosunków ogólno-formalnych,* możliwość kojarzenia przedstawień z zakresami bardzo wielu dziedzin życia duchowego. Zachodzi tu pewna zasadnicza różnica w stosunku do grup wyżej omówionych, ta mianowicie, że tam następuje wymiana wzajemna elementów *treści* z innymi rodzajami sztuki, ewentualnie wprowadzenie pewnych elementów naturalistycznych w formie niestylizowanej, tu zaś analogje dotyczą nie elementów treści, ale wyłącznie tylko czynności *kształtowania* artystycznego. Ponieważ prawa, którym podlega działanie naszego intelektu są zawsze te same bez względu na to, czy celem, do którego się ono zwraca, jest teren myślenia spekulatywnego i teorja naukowa, czy też forma artystyczna, przeto wchodzi tu w grę zakres możliwości bardzo rozmaitych. Przedewszystkiem więc analogje najbliższe, bo na terenie sztuki pozostające, *formy muzycznej z formą poetycką,* w zależności od której powstała, jak to ma miejsce w formach dawnej muzyki wokalnej (rondeau, ballada, madrygał) i w pieśni nowoczesnej (zwrotkowej lub przekomponowanej). Wiele z tych form przejęła z biegiem czasu muzyka instrumentalna, zatrzymując „program" formalny, inspirowany pierwotnie przez tekst. Że zaś w muzyce element formalny zrośnięty jest z elementami treści ściślej, niż w jakiejkolwiek innej sztuce (dowodem tego może być choćby fakt, że tylko na gruncie muzyki powstała teorja estetyczna, utożsamiająca treść z formą, co byłoby przecież nie do pomyślenia na gruncie malarstwa, czy poezji), przeto te analogje formalne wpływają pośrednio i na samą treść muzyczną, warunkując typ melodyki, rytmiki, harmoniki i t. d. W polifonicznej muzyce wokalnej około r. 1500 zasada analogji formalnej, precyzująca się w dewizie „ta sama muzyka do tego samego tekstu", doprowadziła do stworzenia odrębnego stylu o specyficznych cechach nietylko formy, ale i treści. W innych wypadkach powstaje forma muzyczna w zależności już nie od formy poetyckiej, ale wprost od przedstawień treści wyrażonych w tekście (caccia XIV wieku), w innych jeszcze obserwować można proces odwrotny przeniesienia przedstawień treści na pierwotnie już istniejącą na terenie muzyki absolutnej formę muzyczną (fuga na zakończenie II aktu „Śpiewaków Norymberskich", użyta jako ilustracja akcji, fuga w „Zaratustrze" Straussa, ilustrująca ustęp „O wiedzy"). Nie będziemy się u zajmować symboliką poszczególnych form muzycznych, jak fugi, formy sonatowej i in., ponieważ nie należy ona do problemu muzyki programowej czy stosowanej, lecz wkracza już w dziedzinę muzyki absolutnej, gdzie formy muzyczne, zgodnie ze swem najistotniejszem przeznaczeniem, są symbolami pewnych treści wewnętrznych, zaklętych w dzieło sztuki. Nadmienimy tylko, że w pewnych epokach historji kultury, jak np. w XV wieku, twórczość zarówno muzyczna, jak i malarska da się sprowadzić do tych samych elementarnych kategoryj formalnych, których wyrazem jest z jednej strony cały skomplikowany system „sztuk" Szkoły niderlandzkiej, z drugiej

idea konstrukcji centralnej i geometrycznej w renesansie włoskim. W tym wypadku nie chodzi już o program formalny, przetransponowany z jednej dziedziny twórczości artystycznej do drugiej, ale o ogólne prawidłowości wyższego rzędu, które świadczą o zasadniczej możliwości takiej wymiany. Pomimo tego w praktyce są możliwości tej wymiany dość ograniczone; z jednej bowiem strony symbolika formy muzycznej, jako wchodząca w ścisły kontakt z elementami części muzycznej, jest zbyt jednoznacznie sprecyzowana, by służyć mogła za wzór analogij z innemi dziedzinami, z drugiej — jeśli idzie o elementy formalne w ścisłem znaczeniu — zbyt płynna i ogólna.

IV. Grupa oparta na zjawisku *synopsji* nie należy właściwie do zakresu muzyki programowej, względnie nie należy tu w całości. Opiera się ona bowiem nie na wymianie elementów treści z innemi dziedzinami życia artystycznego, ale na przyrodzonym fakcie, równoczesnego kojarzenia przedstawień z różnych zakresów zmysłowych. Psychologja współczesna [30]) stwierdza, że istnieją wrażenia dźwiękowe, wywołane podnietą wzrokową (fonizmy) i — co częstsze — wrażenia barwy, wywołane podnietą dźwiękową (fotyzmy). Na tych ostatnich opierają się eksperymenty znane pod nazwą „audition colorée“ („Prometeusz“ Skrjabina), oraz eksperymenty ekspresjonistów, dotyczące sztuki t. zw. monumentalnej t. zn. dążącej do wzmocnienia środków, właściwych jednej sztuce, środkami właściwemi innym (jak np. dramat Schönberga p. t. „Szczęśliwa ręka“, mający jednoczyć działanie emocjonalne muzyki, słowa i barwy). W tych ostatnich właśnie wypadkach, t. zn. tam, gdzie w grę wchodzi i tekst poetycki, powstaje zawsze świadomie, czy podświadomie przeniesienie choć części elementów treści poetyckiej na teren muzyczny, i dlatego właśnie wspominamy o nich na tem miejscu, choć — ściśle biorąc — nie są one muzyką programową w zwykłem znaczeniu. Eksperymentami ekspresjonistów w zakresie sztuki „monumentalnej“ zajęłam się bliżej w cytowanej już pracy „O ekspresjonizmie muzycznym“, gdzie też pokrótce poddałam dyskusji stronę ich praktyczną, z uwzględnieniem zasadniczych momentów psychologicznych. Streszcza się ona mniej więcej w tezie Auerbacha [31]), że jakkolwiek możliwem jest zająć równocześnie zmysł wzroku i słuchu, niepodobieństwem jest jednak wywołać w ten sposób jednolite wrażenie artystyczne, tem więcej, gdy dołączają się do tego jeszcze elementy trzeciego rodzaju sztuki, t. j. poezji.

V. W grupie, którą nazwałam *symboliką uczuciową*, rozróżnić można *dwojaki* punkt widzenia w traktowaniu środków muzycznych: albo jako *symbolów uczuciowych, ściśle określonych*, albo jako *elementów ogólnego*

---

[30]) Fritz Gysi, Über Zusammenhänge zwischen Ton und Farbe, w „Bericht üb. d. musikwiss. Kongress in Basel“, 1924. G. Anschütz, Untersuchungen zur Analyse der musikalischen Photismen, w „Archiv f. d. ges. Psychologie“, t. 51. I—II. G. oraz Untersuchungen über komplexe musikalische Synopsie, tamże, t. 54. I—II.

[31]) Felix Auerbach, Tonkunst und bildende Kunst. Jena 1924.

nastroju. W pierwszym wypadku tendencja programowa polega na precyzowaniu momentu emocjonalnego, będącego czynnikiem treści w muzyce, na sposób symbolów pojęciowych, zbliżający się do metod specyficznych w poezji; w drugim nie może już właściwie być mowy o programowości w ścisłem słowa znaczeniu. W obu zaś wypadkach występuje silne zabarwienie subjektywne w przeciwieństwie do grup poprzednich, w których dało się zauważyć dążenie do objektywnego ujęcia pewnych wzajemnych stosunków w różnych dziedzinach życia duchowego.

Najstarszą symboliką uczuciową jest *symbolika* poszczególnych *tonacyj.* Znaną ona już była w muzyce chińskiej [32]), rozwinęła się jednak w system dopiero w muzyce greckiej jako nauka o charakterystyce systemu djatonicznego, chromatycznego i enharmonicznego, skal i instrumentów. Nauka ta tłumaczyła pewne ich właściwości czysto dźwiękowe jako wyraz specyficznych, ściśle określonych nastrojów psychicznych, jako wyzwalające w człowieku pewne uczucia, etycznie wyższe lub niższe. Ta symbolika uczuciowa wyrosła u Greków na gruncie religijnym. Zachodzi tu w pewnym sensie odwrotny stosunek wymiany elementów między muzyką, a innemi dziedzinami życia duchowego, niż to miało miejsce w muzyce programowej w ścisłem tego wyrazu znaczeniu. Muzyka nie usiłuje tu oddać swymi własnymi środkami pewnych przedstawień treści, stojących poza nią, ale prawa uznane za obowiązujące w samym materjale dźwiękowym i służące tu za podstawę kanonów estetycznych uważane są za odpowiadające coraz innym stanom emocjonalnym. Te zaś stany emocjonalne łączono przez kojarzenie wyobrażeń z cechami rasowemi poszczególnych szczepów, u których dane skale wpierw były prawdopodobnie w użyciu. Plato zaleca używać tonację dorycką, jako wyzwalającą w obywatelach uczucia męstwa i odwagi, odrzuca zaś tonację lidyjską, podczas gdy historja przedstawia nam Dorów, przodków Spartan, przybyłych z północy, jako szczep silny i waleczny, zaś Lidów jako szczep słaby i zniewieściały. Analogje te tłumaczą nam zatem aż nazbyt dobitnie „program" uzasadniający całą skomplikowaną symbolikę tonacyj greckich. Nauka ta odezwała się później u Zarlina [33]), Matthesona, wreszcie w czasach najnowszych u Kretzschmara. M. Schlesinger [34]) przeprowadza ciekawą statystykę teoretyków i kompozytorów dawniejszych i nowszych, dowodzącą wysoce subjektywnego zabarwienia nauki o symbolice poszczególnych tonacyj i instrumentów, każdy bowiem prawie kojarzy z wrażeniem poszczególnej tonacji wrażenie innej barwy i innego nastroju. Słusznie zresztą zauważa Schlesinger, że praktyczne wzglę-

---

[32]) Max Schlesinger Grundlagen und Geschichte des Symbols, VIII. „Symbolik in der Tonkunst". Berlin 1930, str. 41.

[33]) G. Zarlino charakteryzuje w swem dziele p. t. Istituzioni harmoniche (1558) trójdźwięk z wielką tercją jako „allegro", zaś z małą tercją jako „mesto".

[34]) Max Schlesinger, op. cit.

dy grają tu często rolę decydującą; w instrumentach smyczkowych i dętych posiadają bowiem istotnie niektóre tonacje większy blask, inne zaś, z powodu gorszego resonansu lub nieodpowiednich warunków technicznych, brzmią gorzej. W tym samym duchu, t. zn. negatywnie, rozstrzyga tę kwestję M i e s [35]).

Działanie symbolem uczuciowym jako czynnikiem ogólnego *nastroju* polega na przetransponowaniu pewnych przedstawień części na wytworzone za pośrednictwem tych przedstawień walory emocjonalne i łączeniu ich z odpowiednimi symbolami słuchowymi. Na jakiej drodze te symbole słuchowe uznane zostają jako odpowiedniki danych elementów emocjonalnych, tego dziś jeszcze nie wiemy, natomiast doświadczenie uczy nas, że są to w pierwszym rzędzie symbole harmoniczne. Gdy Monterverde np. usiłuje scharakteryzować specjalnie dramatyczne momenty akcji scenicznej zapomocą akordu septymowego zmniejszonego, to rozstrzygającym momentem psychologicznym jest analogja kontrastów: niezwykłej sytuacji odpowiada typ współbrzmienia w praktyce dotąd niemal niespotykany. Na podobnych założeniach psychologicznych opiera się w harmonji nowoczesnej stylizacja dawnych systemów tonalnych, np. w kompozycji djatonicznej wyrażenie nastroju tonacyj kościelnych środkami djatoniki, lub użycie djatoniki jako środka nastroju w kompozycji opartej na skali chromatycznej. Podobnie eksperyment „instrumentu przewodniego" Berlioza, charakteryzującego stale swego bohatera zapomocą sola altówki („Harold en Italie"), polega na jego niecodzienności, gdy przedtem powierzano solo wśród instrumentów smyczkowych przedewszystkiem skrzypcom. Inne typy symboliki nastrojowej powstają w związku z harmonicznymi efektami barwy, o czem poprzednio już była mowa. Tu należą wszelkiego rodzaju efekty alteracji, chromatyki, niespodziewanych zwrotów kadencyjnych, jawnych i ukrytych związków tonalnych, zestawienia skali dur i moll i t. p., omawiane przez K u r t h a w jego dziele p. t. Romantische Harmonik. Jako przykład odmiennego, dla typu psychologji poszczególnych dramatów specyficznego traktowania harmonji jako czynnika nastroju, wystarczy wymienić różne jego typy w „Trystanie", „Śpiewakach norymberskich" i „Parsifalu". Znakomitym wreszcie przykładem takiej przesublimowanej programowości są Preludja Debussy'ego, gdzie tendencja kompozytora zmierza każdorazowo do oddania w muzyce nie danych przedstawień treści, wyrażonych w tytule, ale wytworzonego przez te ostatnie nastroju emocjonalnego („La fille aux cheveux de lin", „La cathédrale engloutie" i t. p.). Jest to już to samo ujęcie „programu" muzycznego, które Ryszard Wagner uznaje jako jedynie dopuszczalne: „Gdy muzyka łączy się z tekstem, oddaje ona wówczas nie jego treść poetycką, ale co najwyżej tę resztę, która w tekście zawarta jako jego treść muzyczna, stała się dla kom-

---

[35]) Paul M i e s Über die Tonmalerei, str. 397.

pozytora impulsem twórczym" [36]). Oddać tę „resztę", niewyrażalną środkami żadnej innej sztuki, a jednak przedstawiającą najgłębszy sens każdego przeżycia artystycznego — oto prawdziwy cel i racja istnienia wszelkiej muzyki, wobec których próby uzyskania bliższego kontaktu z terenem działalności poezji i malarstwa, pozostaną zawsze tylko eksperymentem.

Michał Kondracki (Paryż)

MODERNIZM i MODERNIŚCI

(Współczesne kierunki w muzyce: Strawiński i inni przedstawiciele modernizmu. — Co jest istotą modernizmu? — Przyszłe drogi muzyki polskiej).

Zdaniem mojem można Igora Strawińskiego nazwać śmiało ojcem współczesnej muzyki, jednym z największych umysłów reformatorskich, twórcą nowego kierunku i nowego pokolenia muzycznego. Znaczenie jego dla przyszłego rozwoju muzyki jest większe, niż niejedni sądzą. Przedstawia on ten typ muzyka-nowatora najczystszego genjuszu, który jest uosobieniem samem muzyki w szerokiem tego słowa znaczeniu. Wpływ jego zaznaczył się na niemal wszystkich kompozytorach naszej epoki, bez różnic narodu, kraju i wieku, nie uznających zasklepień.

Zburzył bowiem Strawiński wszystkie zwietrzałe granice, wszystkie przesądy, utarte zwyczaje, poglądy i zasady, zarówno harmoniczne jak instrumentacyjne, ocalając jedynie polifonję i kontrapunkt — mocno jednak nadwyrężone. W zamian za to dał nam nową harmonję, opartą jedynie na intuicji prawa alikwotów — i to bez żadnych innych ograniczeń prócz krytycyzmu kompozytora, jego ucha i poczucia estetyki, — nową polifonję politonalną i nowe zasady kontrapunktu atonalnego. Jeżeli instrumentacja „Petruszki" i technika orkiestrowa, cechująca to dzieło, wywołała rewolucję w poglądach świata muzycznego, to „Święto wiosny" (co za odwaga cisnąć tem w r. 1913 w twarz publiczności, wielbiącej rozmach R. Straussa, subtelny impresjonizm Debussy'ego i Ravela i... jeszcze Saint-Saënsa!) nosi jakby charakter zwycięskiego „manifestu do narodu". (Dały tego dowód krwawe rozruchy na sali koncertowej i na ulicy podczas pierwszych wykonań obu tych utworów w Paryżu). Wreszcie „Wesele" staje się

---

[36]) Richard Wagner Beethoven „Gesamelte Schriften und Dichtungen, Bd. IX, III. Aufl. 1871, str. 103. Stanowiska tego nie broni Wagner konsekwentnie (por. I. V. str. 169 „Programmatische Erlauterungen" i list do Matyldy Wesendock p. t. Über Fr. Liszt's symphonische Dichtungen, tamże str. 182); dla apologetycznego charakteru jego pism teoretycznych charakterystyczna jest pewna dwoistość w stosunku do problemu programowości: stosunek ten jest przeważnie negatywny w odniesieniu do muzyki absolutnej, zaś pozytywny w odniesieniu do dramatu, nawet do uwertury.

psychiczną syntezą „strawińszczyzny", ulegalizowaniem ostatecznem nowego porządku rzeczy. Osobiście uważam te trzy dzieła za podstawowe kolumny twórczości S t r a w i ń s k i e g o, wystarczające mu do zapewnienia sobie nieśmiertelności, a równocześnie służące za punkt wyjścia dla ostatniego i najbliższego pokolenia, dla najbliższych pokoleń, ze względu na zawarte w nich zdobycze i doświadczenia.

O wartości tych odkryć i o powodzeniu eksperymentów, nieraz zuchwale śmiałych, świadczy brzmienie orkiestry u S t r a w i ń s k i e g o, orkiestry, która w jego rękach, rękach głębokiego znawcy instrumentalnego, nabiera zupełnie niesamowitych, nieznanych, prawie nieoczekiwanie czarodziejskich brzmień i barw. Sekret tych brzmień leży nietylko w znakomitem wyzyskaniu charakteru, skali i możliwości technicznej każdego instrumentu orkiestry symfonicznej i w umiejętnem ich użyciu i zestawieniu, ale i w nowej, nieznanej dotychczas technice kontrapunktycznej. Do charakterystycznych właściwości instrumentalnej techniki S t r a w i ń s k i e g o należy zupełne zaniechanie tremola smyczkowego, jako roli trzymanej harmonji basu, a zastąpienie go ruchami perjodycznemi o różnych fazach, których interferencja daje w rezultacie „omówienie" tej nuty trzymanej — dalej: używanie interwałów dyssonujących (septymy zmn., sekundy) w instrumentach pokrewnej grupy („septymy fagotowe" w „Słowiku", nony w I i II skrzypcach tamże) — wyrafinowanie i uwypuklenie subtelnej roli perkusji i t. p. Na czem polega dzisiejszy kontrapunkt i współczesna technika kompozytorska? Każdy kompozytor — podług H o n e g g e r a — ma swój własny język, swój odrębny sposób wypowiadania się, czyli swoje osobiste *metier*. Chodzi tylko o poziom, w jakim posiadł swą sztukę, o wartość indywidualną kategorji pomysłów kompozytorskich i umiejętność ich zrealizowania. Obojętną jest droga, którą doszedł do tego[1]), chodzi jedynie o rezultat, t. j. poziom. Wielu bowiem jest kompozytorów, którzy zakończywszy swe studja, zdobyli abstrakcyjnie kontrapunktyczne rzemiosło, oderwane od swej sztuki, i nie umieją zastosować je następnie w swej indywidualnej twórczości. Ci piszą utwory naiwniejsze od dziecinnych próbek talentu, bezbarwne i bezosobiste. Są to rzemieślnicy, pozbawieni talentu wzgl. inwencji, lub poprostu kompozytorowie nie umiejący powiedzieć nic ciekawego — czyli nieartyści. Na wartość więc indywidualną danego kompozytora składa się suma jego talentu, wiedzy oraz posiadanego rzemiosła i umiejętności szczęśliwego połączenia, jednoczesnego skoncentrowania w sobie tych czynników.

---

[1]) Znakomity dyrygent i pierwszorzędny muzyk, Leopold S t o k o w s k i, jest zdania, że każdy kompozytor inną drogą dąży do celu, t. j. do doskonałości. Drogi te znajdują się w takim stosunku wzajemnym, w jakim promienie koła, wszystkie jednakowo wiodące do centrum, które symbolizuje doskonałość. Może więc się nieraz zdarzyć, że dwóch kompozytorów, zdążających po zupełnie przeciwnych drogach, dochodzi do jednego celu, zupełnie różnymi środkami zdobywając swą doskonałość.

Jeżeli więc Strawiński potrafił to uczynić w całej pełni, zastępując jedynie brak inwencji osobistej najwyższą intuicją i zręcznością nowatorską, to Honegger i Milhaud, każdy w sposób ogromnie indywidualny, wyzyskali nowe zdobycze modernizmu, — pierwszy w „Pacifiku", „Królu Dawidzie" i „Judycie", drugi w „Stworzeniu świata", „Narzędziach rolnych" i „Krzysztofie Kolumbie". Kompozytorowie ci dali jednak zupełnie wolne od naśladownictwa, nowe formy, nowe myśli i udoskonalenia, — słowem poszli po linji dalszych zdobyczy modernizmu i wykorzystania odkryć w zestawieniach dźwiękowych i doświadczeń swoich poprzedników, twórców modernizmu.

Co jest zasadniczą istotą modernizmu? Przyzwyczailiśmy się do tego, że wszystko, co nowe lub wprost modne, nazywa się modernizmem. Utarło się pojęcie, że modernizm jest muzyką dyssonansów. Tymczasem rzecz się ma zupełnie inaczej. Zasadniczą cechą modernizmu jest politonalność (i wynikająca z niej atonalność), zarówno w harmonji jak i kontrapunkcie. Jeżeli uczono nas, że dwie lub więcej melodyj równocześnie trwających i różniących się pomiędzy sobą rysunkiem lub rytmem, nazywamy polifonją, to zastrzegano się jednocześnie, że muszą się one zgadzać pod względem tonalnym i harmonicznym. Dzisiejsza polifonja i harmonja politonalna jest o tyle bogatszą od dawnej, tonalnej, że nie negując wartości zasad poprzednich, nie stawia żadnych innych granic kontrapunktowi, jak estetyka brzmienia, wrażenie ucha, wreszcie intuicja szczęśliwej kalkulacji czyli umiejętności przystosowania elementarnych sposobów starej szkoły do nowych wymagań [2]). Ta ryzykowna maksyma dała bardzo różnorodne rezultaty, stworzyła bowiem plejadę twórców nadużywających politonalności i swobody muzycznej, jak np. współczesna szkoła niemiecka, której kompozytorowie określają sami siebie, jako maszyny do pisania nut, a których produkcje hurtowne dają nam kompozycje pisane serjami, na wzór amerykański, z kompletnem przytem pominięciem konstrukcyjnego wyrazu, linji, nawet formy (Webern!). Gorszym jeszcze objawem jest „maniera dyssonansowa" czyli... „obowiązkowa nuta fałszywa", którą z zapałem kultywuje wielu młodych, a nawet niestety niemłodych kompozytorów. Są to ci, którzy zmysłu politonalnego ani modernistycznego nie posiadają, a usiłując iść za duchem czasu... „modernizują się" sztucznie, dodając do swej nawskroś tonalnej muzyki zwyczajne fałszywe nuty, w braku koncepcji współczesnych, dla uczynienia swej muzyki bardziej aktualną. Są oni niewątpliwie godni politowania, przytem podrywają „kredyt" modernizmu, kompromitując go poprostu. W sposób genjalny natomiast rozwinął polifonję politonalną Hindemith, twórca współczesnej szkoły niemieckiej [3]). Wypowiedział on wojnę niemieckiemu romantyzmowi,

---

[2]) Twierdzenie, że należy poznać wszystkie prawa i zakazy ścisłego kontrapunktu, aby móc potem świadomie „grzeszyć", nie jest pozbawione dowcipu i słuszności.

[3]) Warto dla poznania zasad jego polifonji polecić jego znakomite kanony dwugłosowe.

potępiając „wyraz“, „uczucie“, nawet cieniowania dynamiczne, programowość, patos, a nawołując do powrotu do muzyki B a c h a. Z punktu widzenia czysto muzycznego kompozycje jego mają niewątpliwie wysoką wartość, jednak szkoła jego, w pogoni za mistrzem, zdobyła się jedynie na powtarzanie martwych formułek B a c h a, nie ożywionych żadną treścią ani talentem, dając suche migawkowe formy bez ducha. Nie lepiej wyszli na tem ci, którzy poprostu zawrócili wstecz do czasów niemal barokowych kontrapunktu. Tu znowu zabrał głos S t r a w i ń s k i, któremu wieczysty pęd do parcia naprzód do nowych poszukiwań, do ustawicznej palmy pierwszeństwa, nie pozwolił spocząć na laurach, lecz nakazał dalej burzyć mury w poszukiwaniu nowych dróg, nowych haseł łączności ze starą kulturą i klasykami. Powstają: Sonata, „Król Edyp“, „Apollon“ i świadczą, że choć autor ich jest w posiadaniu wysokiej klasy rzemiosła (dorównuje mu, a może nawet przewyższa go pod tym względem R a v e l), to jednak droga jego w innym prowadzi kierunku i że błądzenie po suchych krainach konstrukcyjno-bezkolorystycznych i neoklasycznych nie jest szczęśliwym pomysłem twórcy światowej szkoły rosyjskiej. Czy S t r a w i ń s k i „czuł“ równie intensywnie jak dawniej, gdy pisał swoje ostatnie, obecne kompozycje, w szczególności Sonatę i Oktet, czy dał jedynie rezultat mózgowej pracy, intelektualnej spekulacji? Faktem jest, że dalej niż „Wesele“ już niepodobna było iść, ryzykując dojście do takiej gmatwaniny, do jakiej doszedł w swej twórczości S c h ö n b e r g, — równie jak trudno było cofnąć się dalej wstecz od „Apollona“. To też dalsze utwory S t r a w i ń s k i e g o już nas mniej interesują, — świadczą one o pewnem deptaniu na miejscu i powtarzaniu się [4]), lub szamotaniu w kierunku neoromantyzmu skondensowanego („Pocałunek wróżki“, 1928).

Jedną natomiast wielką prawdę zawierają nowe tendencje S t r a w i ń s k i e g o: mianowicie dążenie do prostoty wyrazu i środków wypowiadania się. Prostota jest cechą genjuszu. S t r a w i ń s k i rozpoczął od najskomplikowańszych środków („Ptak ognisty“ i „Petruszka“) — przeszedł przez szczyty przeładowań komplikacjami („Święto wiosny“) i doszedł do absolutnej prostoty, zupełnego panowania nad formą i środkami wyrazu, oraz — zimnego spokoju posągów („Apollon“). Taką samą ewolucję przeszedł S z y m a n o w s k i: II i III symfonja, koncert skrzypcowy i „Hagith“ są kulminacją skomplikowania twórcy — „Stabat Mater“, II kwartet smyczkowy i „Harnasie“ manifestują zwrot ku prostocie.

Dzisiejszy modernizm jest więc niezmiernie różnostronnym kierunkiem,

---

[4]) S t r a w i ń s k i jest niechętny wszystkim tym, którzy inaczej czują i myślą, niż on, inne niż jego „Credo” muzyczne wyznają. Miałem sposobność przekonać się o tem na sobie samym, gdy grałem na zaproszenie K u s s e w i c k i e g o swój „Metropolis” w obecności S t r a w i ń s k i e g o i P r o k o f i e w a. Otrzymałem zarzut „po-skrjabinowskiej” orjentacji, skomplikowania technicznego oraz zbytniego romantyzowania wobec neoklasycznych haseł dnia.

bogatszym pod tym względem niż romantyzm; nie neguje on przeszłości, rozszerza tylko zakres muzyki do najdalszych możliwie granic, obejmując wszystkie czasy i style od najdawniejszych do najnowszych, burząc stare mury przesądów, włączając poprzednie terytorja do nowozdobytych, dając prawo obywatelstwa systemowi tonalnemu na równi z systemem politonalnym, tendencjom romantycznym obok klasycznych i modernistycznych, harmonji i kontrapunktowi dotychczasowemu obok najnowszego, dodając nowe formy do poprzednio już znanych, rozwijając te ostatnie w dalszym ciągu i doprowadzając do zenitu rozkwit orkiestry i sztuki instrumentacji.

Barwy i koloryt orkiestry normalnej, zarówno jak i powiększonej, zaczynają się przeżywać, popularyzować. Przeciętny kompozytor instrumentalny zna już dziś wszystkie tajniki „flażeoletowe", „dźwięków harmonicznych", „glissandowe" i „sordynkowe", wszystkie używane i wyzyskane efekty i sztuki. Muzyka „malownicza", „dekoracyjna" staje się coraz mniej aktualną. Szkoła niemiecka (H i n d e m i t h i jego epigoni) dążą do zniweczenia barwy instrumentalnej, zniwelowania kolorytów i timbre'ów, kładąc nacisk na rozwój muzyki kameralnej i mniejszych, zupełnie nowych zespołów symfonicznych, gdzie każdy instrument ma solową rolę, z pominięciem całkowitem ekstrawaganckich dźwięków i dekoracyjnych efektów, wyłączając jednocześnie wszelkie zdwojenia, przeładowania i obciążenia linji, dążąc do przejrzystości, czystości i jasności architektury instrumentalnej [5]). Przyszłość muzyki niewątpliwie do tych mniejszych zespołów należeć będzie.

Kilka słów jeszcze należy się tym kompozytorom, których nazwiska są znane dzięki reklamie, a których twórczość nie posuwa muzyki naprzód, na wzór „czołowych kompozytorów". Do tych „przygodnych modernistów" należą: J. I b e r t („Angelique"), K r e n e k („Jonny spielt auf"), P o u l e n c („Concert champetre", „Aubade"), V a r e s e (Ameryka), W e b e r n (poschönbergizm), R i e t i (po-strawińskizm) i inni.

Jakie miejsce na tej arenie światowej należy zarezerwować *polskiej muzyce współczesnej?*

Niewątpliwie — wyczekujące. Jeżeli K a r o l S z y m a n o w s k i dał nam przykład, jak należy wznieść się na poziom twórczości europejskiej i jak się na tym poziomie utrzymać, to nie wskazał sposobu czerpania ze skarbca ludowej muzyki polskiej, jako materjału do swej dotychczasowej bogatej twórczości. Pierwszemi manifestacjami zaszłego w tym kierunku zwrotu są: mazurki, II kwartet i „Harnasie". Dał także próby i wzory stylizacji ludowej sztuki w „Pieśniach Kurpiowskich".

---

[5]) Zdwojenia w instrumentacji dają ciężar, ciągłe sola uciążliwą cienkość. Obfitość ruchu, różnego w każdym z instrumentów współgrających w danej frazie muzycznej daje przy odpowiednim doborze diapazonów bogactwo i równowagę brzmienia.

Idźmy więc dalej tą przez Niego rozpoczętą drogą, zawdzięczając Mu to, że nas wzniósł daleko ponad zaścianek, w którym przybywaliśmy od czasu Noskowskiego i Żeleńskiego, — zawdzięczając Mu także to, że w swym obecnym rozwoju zawrócił na drogi *narodowe*. Idźmy z otuchą, zachęceni Jego wielkim przykładem i hasłem, w którego imię powstają Jego nowe dzieła, oznaczające odnalezienie siebie samego i swej najlepszej i najwłaściwszej drogi. Stylizujmy w sposób indywidualny nasze osobiste wrażenia, odniesione pod wpływem słuchania muzyki *naszego ludu,* i to w sposób odpowiadający *charakterowi narodu,* ucząc się tej sztuki od Strawińskiego i de Falli, — sztuki wczucia się w *swój naród,* umiejętności zastosowania zdobyczy „modernizmu" do stylizacji i przekomponowania tematyki ludowej i tworzenia z pieśni ludu dzieł sztuki o wartości nieprzemijającej.

Inwencja kompozytora winna iść w parze z właściwościami charakteryzującemi *naród,* nie zaś w oderwaniu od niego, jako obca i jemu niezrozumiała. Odrzućmy „politurę" muzyczną, bazgraninę bezduszną „układów" i „przekładów" ludowej muzyki „z dorobioną harmonją" lub akompanjamentem. Stwórzmy młodą *grupę* kompozytorską, której twórczość powstanie *na gruncie polskiej muzyki ludowej,* na wzór Francuzów (Severac, Ravel, Poulenc), Hiszpanów (Falla, Granados), Rosjan (Strawiński, Prokofiew) i Żydów (Milhaud, Bloch). Wżyjmy się w jądro jestestwa *naszej ziemi,* w istotę poezji *ludu,* zrozumiejmy nasz *lud i jego poezję,* przeżywajmy i pokochajmy piękno w nim zawarte, czerpmy natchnienie *z potężnej tradycji naszego wielkiego narodu,* z miłości do tego, co *polskie,* twórzmy z ostrym *samokrytycyzmem* i *sumiennością,* osiągnąwszy jednocześnie *najwyższy poziom rzemiosła kompozytorskiego,* a zrobimy niechybnie Europę z Polski, a potem zapewnimy Polsce miejsce w Europie. Bogactwa, w naszym narodzie zawarte, są nieprzebrane, ale prawie niewyzyskane. Trzeba z nich tylko umieć czerpać!

St. Nicolas-de-Veroce (Sabaudja), we wrześniu 1930 r.

OD REDAKCJI

Autor powyższej pracy, Michał Kondracki, urodził się dn. 22 września 1902 r. w Połtawie (na Ukrainie), jako syn Marji (z Piskorskich) i Michała Kondrackiego, adwokata przysięgłego. Pierwsze początki wykształcenia muzycznego (podstawy nauki gry na fortepianie) otrzymał od matki we wczesnym już wieku (1909). Pierwsze próby kompozycyj, o widocznych wpływach muzyki Chopina i modernistów rosyjskich, pochodzą z r. 1915. Poważniejsze wykształcenie muzyczne otrzymał K. dopiero w Konserwatorjum warszawskiem (1923—1927), jako uczeń Statkowskiego, później Melcera, wreszcie K. Szymanowskiego. Pierwszy publiczny występ kompozytorski miał miejsce w r. 1924 wraz z grupą uczniów klasy kompozycji w Konserwatorjum warsz. (Utwory fortepianowe: „Preludjum", „Myśl szalona", „Bajka", „Menuet". Pieśni: „A jeżeli nic" do słów Tuwima i „Maj" do słów Młodożeńca). Kilkakrotnie wykonywano późniejsze utwory: kwartet smycz-

kowy, pieśni do własnych słów („Mit", „Dziewczynka i Pajacyk"), wokalno-instrumentalną kompozycję „Poezopienia koszmaru" (tekst własny) oraz fortepianowe dzieła („Fantazja" z marszem żałobnym, „Kołysanka Don Juana", „Oberek", „Boston", „Tango", „Garat" „Scherzo", „Preludjum i fuga w stylu dramatycznym"), oraz pieśń (oberek) do własnego tekstu („Jaś i Kasia"). W r. 1926 powstaje I koncert fortepianowy, wykonany przez autora (fortepian) z orkiestrą Konserwatorjum warsz. (1926). W r. 1927 powstaje opera komiczna 4-aktowa do tekstu Jana Kasprowicza p. t. „Marchołt gruby a sprośny"—praca dyplomowa); akt 1 wykonano na popisie w Filharmonji warsz. (1927). W r. 1927 po ukończeniu Konserwatorjum z I kompozytorskiem wyróżnieniem (na wniosek Rady Pedag.) wyjechał na studja muzyczne do Paryża (jako stypendjat rządowy). W Paryżu w r. 1928 został wiceprezesem „Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polskich w Paryżu" i zdobył nagrodę za „Partitę" na konkursie kompozytorskim, organizowanym przez to Stowarzyszenie, a rozstrzygniętym przez 4 najwybitniejszych twórców współczesnej Francji. Utwór ten został wykonany przez słynną „Boston Symphonie Orchestra" pod dyrekcją S. Kussewickiego w Bostonie. „Partita" jest napisana na małą orkiestrę i zawiera 4 części: Passacaglia i Toccata (złączone), Interludjum i Finale. W r. 1928 wykonali różni artyści polscy i francuscy pieśni „Maj" i „Mit". W latach 1928—1929 był kolejno uczniem P. Dukasa, Vidala, A. Honeggera i N. Boulanger. Napisał balet symfoniczny „Metropolis", przeznaczony dla baletu Diagilewa, z wersją „akcji symfoniczno-baletowej" i koncertową (jako symfonja). Poszczególne części tej kompozycji są: I. Vigoroso assai-Molto cantabile, II. Blues, III. Finale presto (Utwór ten jest wizją potężnego miasta przyszłości, władającego przestworzem i podziemiami potwornych maszyn). Przyjęto go do wykonania w Paryżu i Warszawie oraz przez „Philadelphia Orchestra" (L. Stokowski). W r. 1930 odbył K. podróż po Polsce (Podhale, Żywieczczyzna i t. d.) celem poznania muzyki ludowej, poczem stworzył „Symfonję tatrzańską", napisaną na nowy zespół orkiestrowy, stworzony dla tej kompozycji. — Kompozytor oznaczył „opusami" następujące swe dzieła: Op. 1, Trzy utwory fortepianowe (Preludjum, Menuet, Fantazja), r. 1923; Op. 2, Dwie pieśni („Maj" i „Mit"), r. 1924; Op. 3, Kwartet smyczkowy, r. 1925; Op. 4, Koncert fortepianowy z orkiestrą, r. 1926; Op. 5, Opera komiczna „Marchołt", r. 1927; Op. 6 Partita na małą ork., r. 1928; Op. 7, „Metropolis", akcja symfoniczno-baletowa wzgl. symfonja, r. 1929; Op. 8, Symfonja tatrzańska („Obrazy na szkle"), r. 1930.

Prof. Państw. Kons. Muz. Gabryel Tołwiński (Warszawa)

O GAMIE IDEALNEJ.

Badając rozwój muzyki od jej pierwszych zaczątków, musimy cofnąć się do przyrodzonego daru człowieka, jakim jest głos, który u ludzi pierwotnych służył do wzajemnego porozumiewania się. Począwszy od dźwięków oderwanych, wyrażających pewien stan psychiczny człowieka pierwotnego, głos był podstawą kształtowania się mowy, dającej możność wyrażania pewnych pojęć, zarówno jak i uczuć. Przy pobudzonym stanie psychicznym głos ludzki nabierał różnych odcieni, zmieniał swą wysokość i natężenie, dzięki czemu stopniowo powstawała pewna skala głosowa, której rozległość odpowiadała temu, lub innemu stanowi ducha. W tych zmianach głosu nie dawało się jeszcze zauważyć stopni muzycznych, czyli interwali, które zjawiły się

dopiero na wyższym szczeblu rozwoju człowieka, gdy głosy oderwane zaczęły się przekształcać w śpiew.

Melodje ludów pierwotnych składały się zaledwie z kilku dźwięków, np. melodje etjopów i stare recitatiwa hebrajskie — z dwuch, trzech dźwięków, a grecy starożytni uważali pierwotnie czterodźwięk za całkowitą skalę muzyczną.

Gama sama przez się powstać nie mogła; jej powstanie było wynikiem rozwoju życia muzycznego w związku z właściwościami psychicznemi danego narodu; stąd wielka rozmaitość gam, które podlegały stopniowej ewolucji, a następnie ilość ich uległa znacznej redukcji aż do używanych obecnie gam djatonicznych.

Na najniższym stopniu rozwoju ludów pod względem muzycznym posiłkowano się interwalami czystemi: oktawą i kwintą. Oktawa danego dźwięku, jako jego powtórzenie w wyższej skali, nie mogła przyczynić się do rozwoju gamy, natomiast szereg po sobie następujących kwint był zaczątkiem jej powstania.

Dźwięki muzyczne posiadają trzy cechy charakterystyczne: wysokość, siłę i barwę. Przy powstawaniu gamy odgrywała rolę jedynie wysokość dźwięku, czyli ilość drgań cząsteczek ciała dźwięczącego (struny, pręta, powietrza) w ciągu sekundy. Przyjąwszy ilość drgań dźwięku zasadniczego równą pewnej jednostce symbolicznej, dla oktawy otrzymamy podwójną ilość drgań, wyrażającą się liczbą 2, dla kwinty $^3/_2$; jeżeli więc dla dźwięku c przyjmiemy jedno drganie symboliczne, dla g — $^3/_2$, dla d_1 — $\frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2} = \frac{9}{4}$, dla a_1 — $\frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2} = (\frac{3}{2})^3 = \frac{27}{8}$ dla e_2 — $(\frac{3}{2})^4 = \frac{81}{16}$.
Zważywszy, że dźwięki d_1 i a_1 znajdują się w następnej oktawie, przeniesione do poprzedniej posiadać będą dwa razy mniej drgań, można więc je wyrazić zapomocą ułamków $^9/_8$ i $^{27}/_{16}$; dźwięk e_2, przeniesiony o dwie oktawy niżej, będzie miał wysokość 4 razy mniejszą, czyli $e = {}^{81}/_{64}$.

Umieszczając te dźwięki w jednej oktawie, otrzymamy gamę pięciostopniową:

c	d	e	g	a
1	$^9/_8$	$^{81}/_{64}$	$^3/_2$	$^{27}/_{16}$

Później przekonamy się, że ta gama pięciostopniowa, podobnie jak i obecnie używana dwunastostopniowa, nie powstała przypadkowo, będąc jednem z ogniw gamy idealnej.

Gama starogrecka utworzyła się drogą pochodu kwint w sposób następujący: od dźwięku zasadniczego, np. c, wzięto dwie kwinty: jedną do góry, drugą w dół, przez co otrzymano:

F	c	g
$^2/_3$	1	$^3/_2$

Wysokość dźwięku F otrzyma się, dzieląc 1 przez $^3/_2$, co da $^2/_3$; umieszczając F pomiędzy c i g, t. j. biorąc F o oktawę wyżej, podwajamy jej wartość, czyli f = $^4/_3$. Otrzymamy:

c	f	g	c_1
1	$^4/_3$	$^3/_2$	2

Te cztery dźwięki: kwartę, kwintę i oktawę posiadał w starożytnej Grecji instrument, zwany lirą Orfeusza i służył nie jako instrument solowy, do czego nie mógł być przydatny, lecz do akompanjamentu przy deklamacji. Strój powyższy miał podkład czysto psychologiczny: przy zapytaniu głos ludzi podwyższa się zazwyczaj o kwartę (c-f); chcąc zaś zrobić na danem słowie specjalny akcent, podwyższamy głos o kwintę (c-g), zaś kończąc zdanie, obniżamy o kwintę (g-c).

W poprzednim przykładzie braliśmy od dźwięku c jedną kwintę do góry, drugą w dół. Dalszy rozwój gamy starogreckiej polegał na tem, że brano dwie kwinty do góry i dwie w dół od dźwięku zasadniczego:

B_1	F	c	g	d_1
$^4/_9$	$^2/_3$	1	$^3/_2$	$^9/_4$

przyczem dźwięk B_1 powstał, mnożąc dwa razy przez siebie interwal kwinty w doł $(\frac{2}{3})^2 = \frac{4}{9}$ zaś d_1 — mnożąc dwie kwinty do góry $(\frac{3}{2}) = \frac{9}{4}$.

Umieszczając powyższe dźwięki w obrębie jednej oktawy, musimy B_1 przenieść o dwie oktawy do góry (mnożąc przez 4), F — o jedną oktawę (mnożąc przez 2), zaś d_1 przenosimy o oktawę w dół, dzieląc ułamek przez 2. Otrzymamy:

c	d	f	g	b
1	$^9/_8$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^{16}/_9$

Przyjmując za tonikę kolejne dźwięki powyższej gamy, otrzymamy 5 transpozycyj:

1)	c	d	f	g	b
2)	d	f	g	b	c
3)	f	g	b	c	d
4)	g	b	c	d	f
5)	b	c	d	f	g

Sprowadzając tonikę każdej z powyższych gam do dźwięku c i uwzględniając odnośne interwale, otrzymamy:

1)	c	d	f	g	b
2)	c	es	f	as	b
3)	c	d	f	g	a
4)	c	es	f	g	b
5)	c	d	e	g	a

Gama pięciostopniowa jest obecnie używana w Chinach oraz w niektórych pieśniach ludowych szkockich i irlandzkich. Max Bruch w ostatniej części swej fantazji szkockiej (na skrzypce) umieścił temat wojenny staroszkocki.

Gama pytagorejska siedmiostopniowa utworzyła się z szeregu kwint w sposób następujący:

Przyjmując $c = 1$, otrzymamy $g = \frac{3}{2}$, $d_1 = (\frac{3}{2})^2 = \frac{9}{4}$, $a_1 = (\frac{3}{2})^3 = \frac{27}{8}$, $e_2 = (\frac{3}{2})^4 = \frac{81}{16}$, $h_2 = (\frac{3}{2})^5 = \frac{243}{32}$. Brak tu dźwięku f, który jest kwintą w dół dźwięku $c_1 = 2$; mnożąc $\frac{2}{3}$ przez 2, otrzymamy $^4/_3$. Sprowadzamy dźwięki powyższe do oktawy małej, dzieląc raz kreślne przez 2, dwa razy kreślne przez 4 i ostatecznie gamę siedmiostopniową Pytagorasa otrzymamy w następującej postaci:

c	d	e	f	g	a	h	c_1
1	$^9/_8$	$^{81}/_{64}$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^{27}/_{16}$	$^{243}/_{64}$	2

Zwróćmy uwagę na dźwięki e, a, h, wyrażone przez ułamki, w których liczniki i mianowniki są dużemi liczbami w porównaniu z pozostałemi; jak wiadomo z teorj akustyki, ułamki takie cechują interwale dysonujące. Prawdopodobnie wpłynęło to ujemnie na rozwój harmonji i powstrzymało rozwój muzyki w starożytnej Grecji. Próby udoskonalenia tej gamy, robione w I i II stuleciu przed Chr., nie osiągnęły pożądanego wyniku. Braki gamy pytagorejskiej dały się uczuwać szczególnie w śpiewie, w którym dysonujące tercje i seksty raziły ucho, skutkiem czego gama ta zaczęła stopniowo ustępować miejsca gamie matematycznej, w której tercje i seksty, jako ułamki, złożone z mniejszych liczb ($^5/_4$ i $^5/_3$), okazały się interwałami konsonansowemi.

Posiłkując się kołem kwintowem, możemy dojść do stosunku ilości drgań his do c, lub c do deses. Stosunek ten nazywa się komą pytagorejską. Biorąc kolejno 12 kwint, otrzymamy his $= (\frac{3}{2})^{12}$ w siódmej oktawie; sprowadzając do toniki, t. j. dzieląc przez 2^7, otrzymamy komę pytagorejską:

$$\frac{3^{12}}{2^{19}} = \frac{531441}{524288} = 1{,}0138.$$

Można również znaleźć komę pytagorejską, biorąc stosunek c do deses i posuwając się kwintami w dół, lub — co na jedno wychodzi — kwartami do góry. Biorąc 12 kwart, otrzymamy deses w oktawie piątej. Sprowadzając do toniki, otrzymamy wartość deses $= (\frac{4}{3})^{12} : 2^5 = \frac{2^{19}}{3^{12}}$

Stosunek c do deses $= 1 : \frac{2^{19}}{3^{12}} = \frac{3^{13}}{2^{19}}$ jak i poprzednio.

Braki gamy pytagorejskiej zostały w znacznej mierze usunięte przez gamę matematyczną, opartą na tem prawie fizycznem, że struna dźwięcząca drga nietylko w całości, lecz dzieli się na 2, 3, 4, 5 i t. d. równych części, z których każda drga samodzielnie. Przekonać się o tem można, lekko dotykając

dźwięczącą strunę w jej połowie, $^1/_3$, $^1/_4$ i t. d. częściach długości; otrzymamy wtedy flażolety, których wysokości są w stosunku liczb naturalnych 1 : 2 : : 3 : 4 i t. d. Biorąc stosunek drgań dźwięku górnego do dolnego, będziemy mieli interwale: 2 : 1 oktawę, 3 : 2 kwintę, 4 : 3 kwartę, 5 : 4 tercję wielką, 6 : 5 tercję małą, 9 : 8 sekundę; kwarta od tercji da sekstę, czyli $\frac{4}{3} \cdot \frac{5}{4} = \frac{5}{3}$, kwinta od tercji — septymę $\frac{3}{2} \cdot \frac{5}{4} = \frac{15}{8}$.

Gama matematyczna (nietemperowana) otrzyma postać:

1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2
c	d	e	f	g	a	h	c_1

Są to wysokości dźwięków, wyrażone w liczbach oderwanych; chcąc przejść do rzeczywistej ilości drgań, należy dla a_1 w oktawie raz kreślnej przyjąć 435 drgań na sekundę i znaleźć dla każdego dźwięku odpowiednią wysokość.

W ostatnich czasach przy badaniach nad gamą posiłkują się milioktawą, czyli tysiączną częścią oktawy. Za podstawę do obliczeń służy równanie wykładnicze:

$$k = 2^{\frac{x}{1000}}$$

w którem k oznacza pewien interwal w zależności od interwalu oktawy 2. x — ilość milioktaw, czyli tysięcznych części oktawy, mieszczących się w interwalu k. Przy k = 1 (tonika), x = 0; przy k = 2 (oktawa) x = 1000 milioktaw, jak to wynika przy podstawieniu tych wartości w równanie wykładnicze.

Wyższość tej metody nad dotychczas używaną (t. j. nad badaniem interwali w granicach od 1 do 2) polega na tem, że rozwiązując równanie wykładnicze zapomocą logarytmów, stosujemy dodawanie zamiast mnożenia i mnożenie zamiast potęgowania, nadto posiłkujemy się liczbami od 0 do 1000 na miejsce ułamków od 1 do 2, dzięki czemu wartości interwali są dużemi liczbami, dającemi się łatwiej porównywać.

Biorąc w tem równaniu zamiast k interwal sekundy $^9/_8$, znajdujemy dla niej 170 milioktaw, dla kwinty $^3/_2$ — 584,96 miliok. i t. d. Tą drogą znajdujemy wszystkie stopnie gam nietemperowanych, t. j. pytagorejskiej i matematycznej oraz ich kom i gamy temperowanej. Komę pytagorejską otrzymamy z równania:

$$\frac{3^{12}}{2^{19}} = 2^{\frac{x}{1000}}, \text{ skąd } x = 19{,}5 \text{ milioktaw.}$$

Koma matematyczna z równania $\frac{81}{80} = 2^{\frac{x}{1000}}$ będzie 17,9 mil.

W gamie temperowanej wszystkie interwale są równe i każdy z dwunastu stopni zawiera dwunastą część tysiąca, czyli 83,3 milioktaw.

Napisanie gamy dwunastostopniowej temperowanej nie przedstawia żadnych trudności. Przyjąwszy c = 0, otrzymamy cis = des = 83 3, d = 2×83,3, dis = es = 3 × 83,3, e = 4 × 83,3 i t. d. c_1 = 12 × 83,3 = 1000 mil.

Dla porównania zestawimy w milioktawach wartości interwali gamy c-dur w różnych strojach (w liczbach całkowitych):

	c	d	e	f	g	a	h	c'
Gama pytagorejska	0	170	340	415	585	755	925	1000
» matematyczna	0	170	322	415	585	737	907	1000
» temperowana	0	167	333	417	583	750	917	1000

Wyżej zaznaczona uwaga, że gama pytagorejska posiada dysonujące dźwięki tercję i sekstę, co ujemnie wpłynęło na rozwój harmonji w starożytnej Grecji, sprawdza się, gdyż różnice wysokości dźwięków tej gamy w porównaniu z matematyczną, opartą na prawach fizyki, dochodzą do 18 milioktaw, co przewyższa wartość komy matematycznej; różnice te są już uchwytne dla ucha, nie można więc ich pominąć.

Z powyższego zestawienia wynika również, że gama 12 stopniowa temperowana w porównaniu z matematyczną zawiera niedokładności, dochodzące do 13 milioktaw (dźwięk a).

Zachodzi pytanie, czy gama matematyczna 12 stopniowa posiada wszystkie warunki muzyczne, czy może być uważana za idealną? Ażeby odpowiedzieć na to pytanie, zauważmy co następuje. W obrębie jednej oktawy mamy dla każdego dźwięku 3 stopnie, np. his, c, deses — hisis, cis, des — cisis, d, eses i t. d., razem 36 stopni; zważywszy, że gis-as posiadają 2 stopnie (zam. trzech), otrzymamy 35 stopniową gamę. Nie wyczerpuje to z teoretycznego punktu widzenia całej skali muzycznej w obrębie jednej oktawy, gdyż prócz dźwięków enharmonicznych pojedyńczych są jeszcze podwójne, potrójne i t. d., z czego wnioskujemy, że ilość wszystkich dźwięków jest nieograniczenie wielka. *Za idealną może być uważana gama, w której pewna ilość kwint jest współmierna z ilością oktaw.* Takiej współmierności nigdy nie da się osiągnąć z tego względu, że dla kwinty ilość milioktaw, znaleziona do części setnych, jest 584,96, gdy w rzeczywistości zawiera po przecinku nie dwie, lecz nieskończenie wiele cyfr dziesiętnych. O zbudowaniu gamy idealnej z teoretycznego punktu widzenia nie może więc być mowy; z praktycznego zaś — za najbardziej zbliżoną do idealnej będzie gama, w której różnica wysokości poszczególnych dźwięków gamy matematycznej i temperowanej będzie możliwie mała.

Wychodząc z definicji gamy idealnej, musimy dojść do wniosku, że 585 oktawom (ściślej 584,96) powinno odpowiadać 1000 kwint, czyli:

$$2^{585} = (\tfrac{3}{2})^{1000}$$

Obydwie części są prawie równe, jednak nie możemy tej zależności pomię-

dzy ilością kwint i oktaw zastosować w praktyce. Biorąc stosunek ilości oktaw i kwint, otrzymamy ułamek:

$$\frac{585}{1000} = \frac{117}{200}$$

czyli 117 oktawom (w liczniku) odpowiada 200 kwint (w mianowniku).

Dla znalezienia przybliżonej wartości tego ułamka, należy zamienić go na ciągły i obliczyć kolejne przybliżenia.

$$\frac{117}{200} = 0 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{2 + \cfrac{1}{2 + \cfrac{1}{3 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{3}}}}}}}$$

Kolejne przybliżenia tego ułamka:

$v = 0$; $v_2 = 1$; $v_3 = \frac{1}{2}$; $v_4 = \frac{3}{5}$; $v_5 = \frac{7}{12}$; $v_6 = \frac{24}{41}$; $v_7 = \frac{31}{53}$; $v_8 = \frac{117}{200}$.

Pisząc o gamie starogreckiej zaznaczyliśmy, że gama pięciostopniowa, podobnie jak i obecnie używana 12 stopniowa, nie powstały przypadkowo, lecz są ogniwami stale rozwijającej się gamy. Otóż okazuje się, że czwarte przybliżenie ($^3/_5$) jest matematycznem uzasadnieniem gamy pięciostopniowej; nie mogła ona przetrwać, gdyż pięciu kwintom nie odpowiadają ściśle trzy oktawy, jak to widać z zestawienia:

pięć kwint $= (^3/_2)^5 = 7,6$

trzy oktawy $= 2^3 = 8$.

Dokładniejszą jest gama 12-stopniowa (przybliżenie piąte), w której 12-stu kwintom odpowiada 7 oktaw, gdyż ułamek $^7/_{12}$ jest bliższym rzeczywistej wartości ułamka $^{117}/_{200}$, niż $^3/_5$.

Siódme przybliżenie $^{31}/_{53}$ jest najbliższą wartością omawianego ułamka; wskazuje ono, że 53 kwintom odpowiada 31 oktaw, t. j.

$$(\tfrac{3}{2})^{53} = 2^{31}$$

Biorąc logarytmy obydwuch części, otrzymamy: 9,33277 i 9,33193, t. j. wielkości zgodne do setnych części; zupełnej zgodności otrzymać niepodobna, gdyż, jak to już było zaznaczone, wartość kwinty, równa 584,96 miliokt., jest tylko przybliżoną.

Zanim zajmiemy się gamą 53 stopniową, obliczmy w milioktawach wartości dźwięków w gamie chromatycznej matematycznej wiedząc, że cały ton wielki zawiera 169,9, cały ton mały 152,0, półton djatoniczny 93,1, półton chromatyczny 58,9 milioktaw. Liczby te otrzymają się po podstawieniu zamiast k w równaniu wykładniczem względnych wartości interwali: $^9/_8$, $^{10}/_9$, $^{16}/_{15}$ i $^{25}/_{24}$. Nadto przyjąć trzeba pod uwagę, że w gamie djatonicznej pomiędzy pierwszym a drugim dźwiękiem, czwartym a piątym, szóstym a siódmym zawiera się cały ton wielki; pomiędzy drugim a trzecim i piątym a szó-

stym — cały ton mały, wreszcie pomiędzy trzecim a czwartym i siódmym a ósmym — półton djatoniczny. Dodając lub odejmując wartości dla półtonu chromatycznego, otrzymamy krzyżyki i bemole.

Gamę 12 stopniową nietemperowaną (matematyczną) otrzymamy jako następujący szereg milioktaw:

c = 0	
cis = 58,9	(półton chromatyczny)
d = 169,9	(cały ton wielki)
dis = 169,9 + 58,9 = 228,8	
des = 169,9 — 58,9 = 111,0	
e = 169,9 + 152,0 = 321,9	(cały ton mały)
eis = 321,9 + 58,9 = 380,8	
es = 321,9 — 58,9 = 263,0	
f = 321,9 + 93,1 = 415,0	(półton djatoniczny)
fis = 415,0 + 58,9 = 473,9	
fes = 415,0 — 58,9 = 356,1	
g = 415,0 + 169,9 = 584,9	
gis = 584,9 + 58,9 = 643,8	
ges = 584,9 — 58,9 = 526,0	
a = 584,9 + 152,0 = 736,9	
ais = 736,9 + 58,9 = 795,8	
as = 736,9 — 58,9 = 678,0	
h = 736,9 + 169,9 = 906,8	
his = 906,8 + 58,9 = 965,7	
b = 906,8 — 58,9 = 847,9	
c_1 = 906,8 + 93,2 = 1000.	

Wartość c_1 = 1000 milioktaw, otrzymana drogą obliczeń kolejnych dźwięków od pierwszego do ostatniego, świadczy o prawidłowości rozumowania.

W celu porównania otrzymanej powyżej gamy nietemperowanej z temperowaną, możemy łatwo ją wyrazić w milioktawach pamiętając, że w gamie temperowanej niema różnicy w odpowiednich dźwiękach enharmonicznych, a każdy z nich tworzy się z poprzedniego przez dodanie $\frac{1000}{12}$ = 83,3 milioktaw.

c = 0
cis = des = 83,3
d = 166,6
dis = es = 250,0
e = 333,2
eis = f = 416,6
fis = ges = 500,0
g = 583,3

gis = as = 666,6
a = 750,0
ais = b = 833,3
h = 916,7
c = 1000.

Porównanie tych dwuch gam doprowadza do nader ciekawego wyniku, mianowicie, że różnice w wysokościach odpowiednich dźwięków są tak wielkie, że ucho muzykalne może je uchwycić.

Np. des	gamy nietemperowanej	= 111,0	mil.
des	„ temperowanej	= 83,3	
	różnica	27,7	mil.
cis	gamy temperowanej	= 83,3	mil.
cis	„ nietemperowanej	= 58,9	
	różnica	24,4	mil.
fis	gamy temperowanej	= 500,0	mil.
fis	„ nietemperowanej	= 473,9	
	różnica	26,1	mil.
eis	gamy temperowanej	= 416 6	mil.
eis	„ nietemperowanej	= 380,8	
	różnica	35,8	mil.

Zważywszy, że najmniejsza odległość pomiędzy dwoma dźwiękami, jakie ucho może rozróżnić, czyli koma, zawiera 17,9 milioktaw, widzimy, że różnice pomiędzy odpowiedniemi dźwiękami tych dwuch gam niekiedy dwukrotnie przewyższają wartość komy.

Ponieważ gama temperowana 12 stopniowa nie odpowiada wymaganiom muzycznym, rozpatrzmy następne przybliżenie gamy idealnej, t. j. gamę 53 stopniową temperowaną.

Na każdą z 53 kwint, mieszczących się w 31 oktawach, przypada 1000 : 53 = 18.868 milioktaw; posiłkując się tą liczbą, możemy z łatwością obliczyć każdy stopień gamy temperowanej.

Przyjąwszy tonikę = 0, znajdziemy dla pierwszego stopnia 18 868, dla drugiego 2 × 18.868, dla trzeciego 3 × 18,868 i t. d., dla 31-go 31 × 18,868 = = 584,91 miliok., wreszcie dla 53-go 53 × 18,868 = 1000.

31-szy stopień, równy 584,91 milioktawom, odpowiada kwincie w gamie nietemperowanej (584,94). Można stwierdzić, że każdy bez wyjątku stopień 12 stopniowej gamy nietemperowanej jest prawie równy jednemu ze stopni gamy temperowanej 53 stopniowej, przyczem największe odchylenia nie będą przekraczały 4 milioktaw, co w porównaniu z różnicami,

otrzymanemi w gamie 12-stopniowej (około 30 milioktaw) jest wielkością nieuchwytnie małą z muzycznego punktu widzenia. Np. dźwięk e w gamie nietemperowanej zawiera 321,9 mil., w gamie 53 stop. temperowanej zajmuje on 17-te miejsce; 17 × 18,868 = 320,8 mil., różnica wynosi zaledwie 1,1 mil.

W niżej zamieszczonej tablicy podajemy w całkowitych milioktawach wysokości dźwięków gamy 12 stopniowej nietemperowanej i 53 stopniowej temperowanej, obliczone na zasadach wyżej podanych; trzecia kolumna zawiera odnośny stopień gamy temperowanej, czwarta — różnice w milioktawach obydwóch gam.

Gama 12 st. nietemp.	*Gama 53 st. temper.*	*Stopień*	*Różnice*
c = 0	0	0	0
cis = 59	57	3	+ 2
d = 170	170	9	0
dis = 229	226	12	+ 3
des = 111	113	6	— 2
e = 322	321	17	+ 1
eis = 381	377	20	+ 4
es = 263	264	14	— 1
f = 415	415	22	0
fis = 474	472	25	+ 2
fes = 356	358	19	— 2
g = 585	585	31	0
gis = 644	641	34	+ 3
ges = 526	528	28	— 2
a = 737	736	39	+ 1
ais = 796	792	42	+ 4
as = 678	679	36	— 1
h = 907	906	48	+ 1
his = 966	962	51	+ 4
b = 848	849	45	— 1
c_1 = 1000	1000	53	0
ces = 941	943	50	— 2

Gama 53 stopniowa, posiadająca enharmoniczną temperaturę, była impulsem do skonstruowania harmonium różnych systemów, pośród których najbardziej są znane próby Bozanketa, Helmholtza, Tanaki i Steinera. Instrumenty te, ciekawe z punktu widzenia teoretycznego, nie znalazły zastosowania w praktyce.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Z NAJNOWSZYCH BADAŃ NAD PSYCHOLOGJĄ POWSTANIA SYSTEMÓW TONALNYCH

Lotte Kallenbach-Greller: *Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik im Spiegel der Gegenwart und Vergangenheit.* Lipsk 1930. Breitkopf u. Härtel, 8°, 251 stron).

W muzykologji europejskiej dokonywa się w chwili obecnej zasadniczy przewrót, dotyczący przedewszystkiem *metody* badań naukowych. Równocześnie z coraz dalej idącą specjalizacją, wyzyskującą dla swych celów tereny do niedawna jeszcze nieuwzględnione i niejednokrotnie z muzykologją pośrednio tylko związane w charakterze t. zw. „nauk pomocniczych" i „problemów granicznych", zauważyć się daje tendencja do jednolitego ich ujęcia, do sprowadzenia ogółu zagadnień, stanowiących przedmiot badań muzykologji do pewnych założeń wyższego rzędu, które umożliwiają syntetyczne ich ujęcie. Założeń tych dostarcza przedewszystkiem *psychologja*, jako nauka o zjawiskach naszego życia duchowego, stanowiących właściwy teren wszelkich poczynań w zakresie sztuki. Pierwszy w tym kierunku impuls wyszedł od Kurtha[1], za nim poszedł Mersmann[2]), którego badania dotyczące muzyki współczesnej, pierwsze osiągnęły pewną ciągłość linji ewolucyjnej i pozytywne rezultaty, historyczne właśnie poprzez założenia psychologji. Trzecim etapem na tej drodze jest dzieło Lotty Kallenbach-Greller p. t. Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik im Spiegel der Gegenwart und Vergangenheit.

Dzieło to pod względem szerokości horyzontów wychodzi zresztą daleko poza punkt widzenia zarówno Kurtha jak i Mersmanna. Podczas gdy każdy z nich postawił sobie za cel zbadanie pewnego zagadnienia, ściśle określonego pod względem historycznym, czy metodycznym, w szerokiej perspektywie badaczki niemieckiej znalazło się miejsce dla wszystkich problemów, czyto teoretycznych, czy historycznych, związanych w jakikolwiek sposób pośrednio czy bezpośrednio z zagadnieniami muzyki współczesnej. Niejeden z tych problemów wychodzi już samym sposobem postawienia kwestji poza dzisiejszy stan badań w zakresie psychologji, czy estetyki, jest więc z konieczności raczej tylko wskazaniem nowego zagadnienia, niż jego rozwiązaniem. Niemniej przeto sam odważny gest autorki godny jest najwyższego uznania.

W zasadniczem ujęciu *istoty* muzyki stoi Kallenbach-Greller na stanowisku Schopenhauera i Kurtha: z pośród wszystkich sztuk jest muzyka najbardziej bezpośrednim wyrazem dynamiki przeżyć duchowych. Problemy, dotyczące muzykologji jako nauki o muzyce dzieli autorka na dwie grupy; pierwsza obejmuje zjawiska, dostępne doświadczeniu zmysłów, druga zjawiska mu niedostępne, t. j. pozostające w sferze podświadomości. Jest to sfera wewnętrznych zmian i napięć energetycznych, niedostępna definicji myślowej, o której przeto w dzisiejszym stanie badań nie wiemy nic bliższego. Nie wiemy też jeszcze, który z tych dwóch elementów, które możemy pokrótce określić pojęciami siły i materji, jest w muzyce pierwotnym, a który wtórnym. Pewnem jest tylko, że ani sfera akustyczno-fizjologiczna, ani sfera podświadomości nie rozstrzyga, gdy chodzi o ujęcie problemu ze strony formy artystycznej. Czynnik podświadomy staje się w pewnej chwili

[1]) Ernst Kurth. Die Voraussetzungen den theoretischen Harmonik. Berlin 1913. Die Grundlagen des linearen Kontrapunktes, Berno 1917. Die Romantische Harmonik, Berno 1920.

[2]) Hans Mersmann Angewandte Musikästhetik, 1926; Moderne Musik seit der Romantik, Berlin 1928; Die Tonsprache der neuen Musik, Moguncja 1928.

świadomem wyładowaniem energji psychicznych, umożliwiających czynność kształtowania artystycznego, i występującym w chwili powstawania dzieła sztuki jako element czysto logiczny, rozumowy. W ten sposób przyjmuje Kaltenbach Greller współistnienie obok siebie *trzech* różnych czynników w twórczości artystycznej; czynnika zmysłowego, bliżej nam nieznanego, i intuicyjnie tylko dającego się wyczuć duchowego i rozumowego.

Zdaniem autorki należałoby w muzykologji rozróżnić *metodę* dwojakiego rodzaju: czysto teoretyczną, t. j. abstrakcyjną i intuicyjną. W pewnem jednak znaczeniu powinna się i teorja opierać na intuicji („Gefühl ist alles, auch Theorie basiert darauf" str. 5), nie wolno jej zatracać związku z żywym materjałem, a w badaniach swych musi się oprzeć na fakcie wewnętrznego wczucia się w dzieło sztuki. Zakreślenie tych postulatów jest niezmiernie ważne, zwłaszcza wobec faktu, że w dzisiejszym stanie badań muzykologja niezawsze jeszcze potrafi się wznieść do tej perspektywy, ogarniającej całokształt zjawisk muzycznych. Autorka wskazuje dalej, że badania te mogą iść w kilku różnych kierunkach: mogą szukać organicznych związków sztuki z człowiekiem, lub zająć się niemi oddzielnie w ich specyficznych przejawach lub wreszcie skierować punkt ciężkości na zagadnienie stosunku pomiędzy twórcą a słuchaczem — odnośnie do tego ostatniego szkicuje autorka *teorję fal duchowych*, t. j. energij kinetycznych na podstawie założenia, że fale głosowe wywołują nietylko fenomena fizjologiczne, ale i czysto psychiczne, które stwarzają bezpośredni związek między twórcą a słuchaczem, umożliwiając temu ostatniemu partycypowanie w tych samych wibracjach duchowych, które dały początek odnośnemu dziełu sztuki. Przeciwko temu możnaby zauważyć, że chociaż zjawisko akustyczne, będące podstawą wrażenia muzykalnego jest dla wszystkich słuchających w danej chwili identyczne, samo wrażenie ujmowane bywa — jak to wiemy z doświadczenia — bardzo różnie, zależne od predyspozycyj danego osobnika, a w każdym razie nie da się jednocześnie określić. Jakkolwiek więc musimy przyjąć jakiś nieokreślony sposób ustalenia treści emocjonalnej dzieła ze strony kompozytora, należałoby jednak reakcję słuchacza w ogólnych tylko ramach uzgodnić z intencją twórcy w pewnej mierze czyniąc ją równocześnie zależną od własnych predyspozycyj słuchacza.

Z dotychczasowych wywodów wynika jasno, że wszystkie istniejące *metody* w muzykologji uznaje autorka za niewystarczające. Metoda *fenomenologiczna*, wychodząca z założeń matematyczno-fizykalnej natury materjału, usiłuje wywieść rozwój form muzycznych z samych elementów muzyki; unika ona wogóle problemów psychologicznych, dotyczących wrażenia muzycznego i twórczości, a kwestja zasadnicza, co jest istotą muzyki, pozostaje nadal niewyjaśniona. Podobnie metoda *formalistyczna* czyli opisowa nie doprowadza do celu, głównie z powodu nierozwiązalnej antynomji punktów widzenia twórcy i słuchacza. U pierwszego moment podświadomy gra dużą rolę w kształtowaniu formy artystycznej, słuchacz zaś usiłuje do niej dotrzeć na drodze świadomych przedstawień. Nauka o sztuce powinna dojść do tego, by istotę dzieła sztuki, jego znaczenie i rozstrzygający dlań moment genetyczny wyprowadzić z żywego *wrażenia*. Taka nauka musi sobie jednak dopiero stworzyć nowe metody. Jest to bowiem jeden z problemów, nierozwiązalnych w dzisiejszym stanie nauki, ale niezmiernie ważny dla jej rozwoju w przyszłości.

Wobec takiego stanu rzeczy *sfera czystego dźwięku*, nie sfera wyrazu, stanowi przedmiot badań dzisiejszej muzykologji. Rozdział ten jest na razie konieczny dla utworzenia naukowej podstawy w badaniu dzieł sztuki, dopiero później kiedyś umożliwi synteza połączenie obu tych zakresów, wykazując, w jaki sposób stosunki zachodzące między dźwiękami, jako jednostkami materjalnemi przemieniają się na walory wyrazu. Jest to rzeczywiście dla nas jeden z najbardziej tajemniczych problemów w estetyce muzyki, po części analogiczny do sztuki słowa, gdzie forma wyrażenia się stoi w podobnym stosunku do wewnętrznego znaczenia wyrazu. Jest to zarazem trafna odpowiedź dla tych wszystkich, którzy twierdzą, że w rozumieniu i przeżywaniu muzyki, jako sztuki wyrazu

par excellence, intelekt nie odgrywa żadnej roli. Tak samo, jak uczymy się znaczenia liter alfabetu i pojedynczych słów, zanim pojmiemy znaczenie całego zdania, musimy wpierw zrozumieć elementy muzyki i nauczyć się reagować na podniety dźwiękowe, by umieć zrozumieć i apercypować znaczenie tego, co się słyszy.

Skonstatowawszy, że nawet badaniom muzykologicznym, wychodzącym ze sfery wyłącznie dźwiękowej, stoi dziś na przeszkodzie brak jednolitej *teorji dźwięku*, jako materjału muzycznego, konstruuje Kallenbach-Greller swą własną teorję, wychodzącą z założeń psychologicznych i stanowiącą najbardziej twórczą i wartościową część książki.

Proces duchowy, realizujący się w dźwięku, znalazł wyraz w *systemach tonalnych*, które jakkolwiek różne dla różnych epok i typów kultury, sprowadza autorka do jednej ogólnej, wspólnej im wszystkim zasady. Na mocy pewnych predyspozycyj umysłowych, wyprowadzonych z doświadczenia, a nie uważanych jako wrodzone, (bo jako takie byłyby empirycznie niesprawdzalne i usuwałyby się z pod dyskusji czysto naukowej), ustala autorka istnienie pewnych elementarnych energij o typie formotwórczym, zwanych *kategorjami*. Są to kategorje *powtórzenia, odwrócenia, warjacji, transpozycji i kombinacji*. Największe znaczenie ma kategorja powtórzenia, jako jeden z najwcześniejszych środków środków naszej techniki umysłowej. Z niej bierze też zasadniczo początek powstanie systemu tonalnego przez zmodyfikowanie zasady powtórzenia na zasadę *analogji* i ustalenie interwału *oktawy*, jako możliwie najbliższego w stosunku do swego wzoru t. j. do tonu zasadniczego, i stanowiącego podstawę i punkt wyjścia wszystkich systemów. Przez uogólnienie otrzymuje autorka definicję pojęcia interwału wogóle, jako większe lub mniejsze zbliżenie pod względem wysokości z wpierw obranym tonem o absolutnie ustalonej wysokości. Operując dalej pojęciem analogji ustala *kwintę*, jako drugi ton najbliższy tonu zasadniczego, a biorąc do pomocy przeciwny kierunek ruchu i stosunek odwrócenia, uzyskuje *kwartę*, a tem samem pierwszą *skolę*, zwaną *anatomiczną*, która dała początek wszelkiego rodzaju tetrachordom. Następną fazę przedstawia pentatonika anhemitoniczna (dwa kroki kwint. w górę i dwa w dół), trzecią siedmiotonowa skala djatoniczna. Wszystkie starsze systemy wychodzą z kwint i kwart, dopiero późniejsze *z tercji*, która jest trzecią z rzędu analogją w stosunku do tonu zasadniczego. Dalsze przeprowadzenie zasady eksperymentowania przez analogję doprowadza do ustalenia szeregu tonów harmonicznych, tak, że pod względem psychologicznym niema zasadniczej różnicy między systemem tonalnym, opartym na alikwotach, a każdym innym. Ostatnim elementem zróżnicowania przez analogję jest tercja (wielka i mała sekunda). Oktawę, kwintę, kwartę, tercję i wielką sekundę nazywa autorka interwałami samodzielnymi, harmonicznymi; służą one powstaniu (przez podział) nowych interwałów i mogą być równocześnie wyprowadzone matematycznie ze stosunku liczbowego między tonem zasadniczym a odpowiednimi tonami harmonicznymi. W przeciwieństwie do tego kwarta, mała tercja i mała sekunda nie posiadają tych właściwości, są interwałami aharmonicznymi.

Dalsze stosowanie zasady różnicowania przez analogję nie jest potrzebne, gdyż z uwzględnieniem właściwej każdemu tonowi, tendencji stania się toniką lub dominantą, te trzy jakości wyłaniają z siebie wszystkie inne. Bez tej tendencji szereg tonów harmonicznych nigdy nie byłby mógł stworzyć skali w sensie djatonicznym, gdyż brak mu dwóch tonów, które powstają dopiero przez przemianę tonu C na dominantę tonu F, t. j. *f* i *a*.

Na podstawie tych wywodów precyzuje autorka w odniesieniu do tworzenia się systemów tonalnych następujące ogólne zasady *formalne*:

a) to samo następstwo interwałów na różnych stopniach (skala dur);

b) to samo następstwo tonów na różnych stopniach (skale kościelne);

c) różne następstwo tonów na tych samych stopniach (przez odwrócenie szeregu tonów + powtórzenie na tym samym stopniu, prowadzi do tonacyj równoległych i pokrewieństwa stopni).

Za następne zastosowanie zasady analogji uważa Kallenbach-Greller stworzenie *harmonji,* która bierze początek ze specyficznego podobieństwa pewnych tonów, zwanego „stopliwością”, i którą określa jako *zasadę konsonansowości.* Wreszcie zasada *równomiernych różnic,* jako chronologicznie ostatnia, doprowadziła do stworzenia systemu temperowanego dwunastotonowego. Umożliwia ona podział oktawy a) na dwie równe części przez tryton, b) na trzy równe części przez wielką tercję, c) na cztery równe części przez małą tercję, d) na sześć równych części przez wielką sekundę, e) na dwanaście równych części przez temperowany półton, i f) ewentualnie na dwadzieścia cztery równych części przez temperowany ćwierćton.

Wynika stąd, że umysł ludzki nie przyjął w tworzeniu systemów tonalnych bezkrytycznie danych w naturze, ale dążył ustawicznie do coraz doskonalszej adaptacji ich dla swych celów w trojaki sposób: a) przez zastąpienie stosunku analogji przez stosunek identyczności, jak to miało miejsce przy wyznaczeniu interwału oktawy, b) przez modyfikację kroków interwałowych danych w naturze w kierunku wyzyskania skali temperowanej, c) przez ujęcie pewnych fenomenów danych w naturze jako fenomeny harmoniczne. Stanowisko to po raz pierwszy przeprowadzone zostało w muzykologji z całą stanowczością i z przyjęciem wszelkich stąd wynikających konsekwencyj. Dotychczasowi badacze wszyscy prawie — z wyjątkiem Kurtha i Mersmanna, którzy dali pierwsze wskazówki w tym kierunku [3]) — przyjmowali za Helmholtzem mniejszą lub większą zależność materjału dźwiękowego od praw natury, a tem samem stali na przeszkodzie stworzeniu estetyki specyficznie muzycznej, w swych założeniach zasadniczo różnej od innych rodzajów sztuki. Pierwszem założeniem bowiem takiej estetyki może być zrozumienie faktu, że w przeciwieństwie do sztuk plastycznych, materjał artystyczny w muzyce jest niezależny od wzorów w naturze.

Następnym, logicznie najbliższym problemem, byłaby kwestja, od jakich czynników zależny jest *wybór materjału* w twórczości muzycznej, czy określa go wyłącznie wola twórcy, czy rozstrzyga intuicyjnie oparcie się o materjalne założenie dźwięku, czy też jakoś wyższa celowość, której praw jeszcze nie znamy? Autorka przyjmuje, że wybór materjału, zarówno jak działanie podniet dźwiękowych zależy od specjalnego nastawienia psychologicznego. Psychologja słuchania opiera się na zdolności naszej akomodacji, przyczem przyzwyczajenie gra bardzo ważną rolę. Ta zdolność akomodacji jest zależna od sposobu reagowania danego indywiduum na narzucające mu się w naturze prawo zmiany i rozwoju. Wrodzone każdemu człowiekowi poczucie konserwatywne utrudnia mu każdorazowe zerwanie z światopoglądem, raz uzyskanym, w którym się kiedyś czuł dobrze i który przez pewien czas był wyrazem jego samopoczucia. Jest to odpowiedź zupełnie słuszna, choć niezupełnie sięgająca dna problemu, na którego ostateczne rozwiązanie jest znowu dziś jeszcze za wcześnie. Co się zaś tyczy psychologji twórczości, każdy kompozytor wychodzi zdaniem autorki — pierwotnie od *materjału,* zdolność wyrazu jest zdolnością wtórną. Jako przykład podaje autorka muzykę współczesną, która dąży przedewszystkiem do wyrażenia pewnych praw dźwiękowych, odczutych inaczej, niż w muzyce dawniejszej i do apoteozowania pierwszeństwa tych praw w stosunku do treści wewnętrznej. Zapatrywanie to uwarunkowane jest oczywiście wybitnie współczesnem nastawieniem autorki, naogół bowiem skonstatować należałoby w historji pewną równowagę obu tych czynników, wyrażającą się w wysunięciu na plan pierwszy jednego z nich w poszczególnych stylach i epokach.

Konsekwencję wyżej omówionej teorji dźwięku i systemów tonalnych jest stwierdze-

---

[3]) W muzykologji polskiej zajmuje to samo stanowisko niezależnie od Kallenbach-Greller praca dr. Zofji *Lissa* p. t. Rola akustyki w teorji harmonji, „Księga pamiątkowa ku czci prof. dr. A. Chybińskiego”, Kraków 1930

nie faktu, że materjał muzyczny pozostaje w nich wszystkich ten sam; reprezentowany on jest następstwem 12 interwałów (ewentualnie mniej niż 12), których ruch w obrębie oktawy regulują zawsze te same zasady i prawa. Różny jest tylko sposób użycia tego materjału. Aby sprecyzować tę różnicę zapytuje Kallenbach-Greller o znaczenie pojęć „tonalność" i „atonalność", które stały się niemal synonimami na określenie tych różnic w odniesieniu do sztuki dawniejszej i nowej. Zdaniem jej oba te pojęcia są nieściśle sformułowane. Pojęcie *„tonalność"* ma w praktyce zakres za szeroki i za ciasny równocześnie: za szeroki o ile się pod tem rozumie wrodzoną skłonność tonów do zawierania wzajemnych związków i stosunków, za ciasny, o ile ma oznaczać pewną specjalną zasadę kształtowania materjału muzycznego, wychodzącą z centralizmu harmonicznego. *„Atonalność"* znów niesłusznie uznano za negację tonalności. Autorka interpretuje pojęcie „tonalności" jako zasadę kształtowania, wychodzącą z jakiejkolwiek ściśle określonej skali i tonacji, pentatonicznej, djatonicznej, czy dwunastotonowej [4]). Praw tonalności czy atonalności nie można zresztą wyprowadzać — jak to dotąd czyniono — z danych fizykalnych, ale jedynie z rodzaju i kierunku *siły*, kształtującej materjał dźwiękowy. Wynika stąd, że i muzyka uważana za atonalną, t. zn. oparta na skali dwunastotonowej, jest w pewnym sensie tonalnie uwarunkowana, rozstrzygają tu tylko inne prawa.

Harmonika funkcyjna była przeniesieniem praw melodyki funkcyjnej na współbrzmienie, w melodyce zaś była funkcyjność wrodzoną tendencją, w dawniejszej fazie nieuświadomioną, później dopiero znajdującą swój wyraz w zabarwieniu djatoniki półtonami jako nutami prowadzącemi. [5]) Równocześnie skrystalizowało się w muzyce odczucie walorów *barwnych*, jako cecha jakościowa, różnicująca funkcje harmoniczne. Dla autorki moment ten oznacza dołączenie się elementu czysto muzycznego do działających dotąd kategoryj czysto muzycznych, co jednak dla czytelnika niezupełnie jest zrozumiałe. Funkcyjność bowiem i związane z nią jak najściślej zjawisko nuty prowadzącej, przywykliśmy uważać za wyraz konstruktywizmu harmonicznego z którego dopiero romantyzm i impresjonizm przenosi punkt ciężkości na walory barwy. Traktowanie chromatyki jest właśnie z psychologicznego punktu widzenia — zupełnie różne nawet jeszcze w „Tristanie" w porównaniu z Debussy'm. Nie wiem więc, czy można mówić o barwie, jako o cesze, rozróżniającej funkcje harmoniczne, nie wywołując tem samem pewnego nieporozumienia w pojęciach. Drugi raz mówi autorka o elemencie barwy w znaczeniu absolutnej melodyki barw dźwiękowych Schönberga, t. zn. akordów, które nie działają ani konsonansowo, ani dyssonansowo, ale są tylko chwilowem skłębieniem dźwięku, realizowanym od akordu do akordu na drodze linearnej, co wobec przeciwstawienia sobie tych dwu różnych systemów tonalnych, jako różnych metod konstrukcji, jest stanowczo niedopuszczalne. Nietylko bowiem nie można używać jednego i tego samego pojęcia na określenie dwu różnych rzeczy, nie precyzując go bliżej, ale sprawa komplikuje się jeszcze, gdy to pojęcie zostało pod względem swej treści ustalone niemal jednoznacznie na innym, trzecim terenie. W następstwie tego prawa melodyki atonalnej nie zostały jasno określone w książce Kallenbach-Greller. Stwierdzenie faktu, że melodyka atonalna unika zwrotów funkcyjnych, jest określeniem czysto negatywnem, zaś równouprawnienie wszelkiego rodzaju interwałów, ze specjalnem uwzględnieniem interwału kwarty, jako elementu konstrukcji, jest stwierdzeniem pewnej cechy raczej zewnętrznej, jakkolwiek uwarunkowanej ogólną logiką systemu tonalnego skali dwunastotonowej. Nie można zaprzeczyć, że w podkreśleniu kwarty jako elementu konstrukcji i przeciwstawieniu jej w tym względzie tercji w muzyce funkcyjnej, w syntetycznem ujęciu wszelkich systemów skalowych jako wycinków skali dwunastoto-

---

[4]) Vide pracę *Kallenbach-Greller* p. t. Die Klangwerte der modernen Musik, „Bericht üb. d. musikwiss. Kongress". Lipsk 1926.

[5]) Jak wytłumaczyć zanik tej wrodzonej tendencji w muzyce afunkcyjnej — tego autorka nie mówi.

nowej i w stwierdzeniu konstruktywnego znaczenia melodji w muzyce atonalnej, udało się autorce wyciągnąć ostateczne konsekwencje z teorji i praktyki Schönberga i wskazać pewne ogólne prawa, jej tylko właściwe. Tu można jednak zauważyć, że prawa te tłumaczą nam tylko podstawy logiczne *pewnej* części muzyki współczesnej, nie mogą więc być uważane za ogólnoobowiązujące, zaś cała część dzieła, traktująca o założeniach psychologicznych neoromantyzmu, impresjonizmu i muzyki politonalnej wypadła o wiele słabiej. Określenie zmiany podstawy akordu w muzyce współczesnej ze ściśle harmonicznej na diastematyczną oraz współistnienie ich obok siebie w różnych stosunkach i połączeniach, jest słuszne i wnosi wiele światła w problemy dzisiejszej harmoniki, jakkolwiek także tylko w pewną jej część. Absolutna synteza nie jest tu wogóle możliwa, tak długo, dopóki nie zostaną ustalone prawa ruchu melodyki afunkcyjnej, zaś na tym punkcie — jak już stwierdziliśmy powyżej — nie daje wystarczających wyjaśnień ani książka Kallenbach-Greller, ani żaden inny z teoretyków dotychczasowych.

Jeżeli próba syntezy zawiodła do pewnego stopnia w wyjaśnieniu ostatecznych zasad formotwórczych materjału w muzyce współczesnej, to w określeniu *założeń jej treści wewnętrznej* udało się autorce podkreślić cały szereg momentów wysoce charakterystycznych i naświetlić je z nowego punktu widzenia. Jako dwa zasadnicze typy przeżywania artystycznego uznaje Kallenbach-Greller typ koncentracyjny i dekoncentracyjny, pierwszy reprezentowany przez klasycyzm, drugi przez romantyzm. Kwestja ta łączy się pośrednio z jednym z najbardziej aktualnych problemów dzisiejszej estetyki muzycznej, którym jest *stosunek* współczesności *do romantyzmu*. Zdaniem autorki epoka nasza przejęła po romantyzmie w spadku dążność do dekoncentracji, stwarzając nową formę przeżywania artystycznego, a to przeżywanie równoczesne różnych typów kultury, różnych zarówno przestrzennie, jak i czasowo, zaś zrealizowawszy tę tęsknotę, dąży z powrotem do koncentracji w zakresie możliwości wyrazu wewnętrznej zarówno, jak i w zakresie formy. Zrozumiano bowiem, że dążenie do nieskończoności, ucieleśnione w romantyzmie, groziło zamętem. Stanowisko to jest dowodem niesłychanie bystrej obserwacji psychologicznej i olbrzymiego zmysłu syntetycznego, który abstrahując od utartych opinji, potrafi wbrew ogólnym poglądom i wybitnie negatywnemu nastawieniu do romantyki, wykryć cechy zarówno odróżniające naszą epokę od romantyzmu, jak i z nią wspólne. Stanowisko to tłumaczy, zdaniem autorki, z jednej strony charakteryzującą współczesność dążność do eksperymentowania na każdem polu, jak i tendencji kollektywizmu z drugiej, jakkolwiek w przeprowadzeniu tej tezy w szczegółach niektóre z nich dają powód do dyskusji. I tak np. słusznie zauważa autorka, że tendencje folklorystyczne wspólne są zarówno epoce romantycznej, jak i epoce współczesnej, a bez wątpienia są one dowodem dążności do eksperymentu, choć w obu wypadkach podyktowanych różnem nastawieniem psychologicznem: romantyzm szukał w ludowości elementu czysto literackiego i z tego punktu widzenia traktował jego użyteczność dla muzyki, podczas gdy współczesność szuka w nim nowych elementów formotwórczych, czysto muzycznych. Podobnie element improwizacyjny, który, zdaniem autorki, stanowi też łącznik z romantyką: w romantyce był on wyrazem tendencji do wyzwolenia się ze schematów formy, w jazzu podyktowany jest zaś znowu czysto muzycznym instynktem eksperymentowania w zakresie rytmiki, jako elementu zaniedbanego przez cały poprzedzający współczesność okres w romantyce i impresjonizmie.

Niepodobieństwem jest w ramach sprawozdania, choćby najobszerniejszego, dać wyobrażenie o wszystkich kwestjach, poruszanych w książce Kallenbach-Greller. Tu dotkniemy jeszcze po krótce jednego zagadnienia metodologicznego, jako specjalnie żywotnego w dzisiejszym stanie nauki i wysoce indywidualnie ujętego t. j. *stosunku* muzykologji *do historji*. Autorka nie waha się mianowicie stwierdzić, że dzisiejsza muzykologja cierpi na hypertrofję elementu historycznego, co prowadzi do prostej statystyki wartości rozwojowych. Historyczny punkt widzenia obowiązywać może—jej zdaniem—tylko w zakresie rze-

miosła i formy, dla zrozumienia pojedynczych typów kultury ważniejszy jest ich związek z rasą, klimatem, a przedewszystkiem synteza filozoficzna, dążąca do rekonstrukcji tego typu kultury jako całokształtu formy świadomości. Spostrzeżenie bardzo trafne, nie wolno nam jednak zapomnieć o tem, że *forma* dzieła sztuki jest w dzisiejszym stanie badań niemal jedynym terenem pracy ściśle naukowej, nie wolno nam więc pogardzać tymi wynikami, które wychodzą od techniki i materjału. Natomiast nie ulega wątpliwości, że odgraniczenia czasowe, wzięte same w sobie, są bezcelowe; pewien czasokres w rozwoju artystycznym określić możemy tylko według jego treści duchowej, a nie odwrotnie, jak się to jeszcze dzieje niejednokrotnie, gdy nie usiłujemy rozpoznać pewnych wartości jako takich, lecz podkładamy je bezkrytycznie pod pojęcie danej epoki W przekonaniu autorki zrozumienie i przeżywanie sztuki współczesnej może dać lepsze wyniki dla zrozumienia treści duchowej innych epok, gdyż jest to — jako droga intuicji — najbliższa droga do zrozumienia wewnętrznej treści sztuki, która pośrednio pozwoli wniknąć i w treść innych epok. Jest bowiem muzyka współczesna nową formą symbiozy zawsze tych samych elementów, nowym sposobem ustosunkowania się człowieka do zawsze tej samej, niezmiennej absolutnej treści. Oczywiście, że tego rodzaju punkt widzenia zmusza do wielkiej ostrożności, nie ulega jednak kwesji, że jako akcentujący organiczny bliski związek nauki ze sztuką i z praktyką współczesną, jest on bezwzględnie słuszny. Jak płodne jest tego rodzaju nastawienie w stosunku do badań naukowych, tego dowodem sama książka Kallenbach-Greller, z jej niezwykłą bezpośredniością ujęcia każdego problemu, niewyczerpanem bogactwem i bezprzykładną zdolnością syntezy.

O ile pod względem merytorycznym książka zasługuje na najwyższe uznanie, jako jedno z podstawowych dzieł muzykologji współczesnej, o tyle pod względem metodycznym nie jest wolna od zastrzeżeń. Brak ciągłości w wywodach, rozwlekłość i ustawiczne powracanie do tych samych kwestyj czynią lekturę tej książki mozolną i uciążliwą. Tem bardziej jednak pozytywne rezultaty odniesie czytelnik, który przedarłszy się przez te trudności czysto zewnętrznej natury, potrafi odnaleźć kontakt osobisty z jej najbardziej istotnymi problemami.

Dr. Ludwik Bronarski (Genewa)

„MELODYKA CHOPINA"

Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian: „Melodyka Chopina". Lwów 1930. Nakł. K. S. Jakubowskiego. Monografje i podręczniki, tom XI. 8°, str. XII+304.

Literatura chopinowska wzbogaciła się nowem dziełem, które nietylko ważną w niej odtąd pozycję stanowić będzie, ale o którem można nawet powiedzieć, że znaczy w niej epokę, pewien punkt zwrotny. Dotąd zajmowano się przeważnie życiem i osobistością Chopina, jego twórczość zaś była rozważana głównie ze strony emocjonalnej, ekspresywnej i poetyckiej: starano się wniknąć w jej treść, ustalić jej wartość estetyczną, uchwycić znaczenie myślowe i uczuciowe, i z tego stanowiska dawano charakterystykę tak całej twórczości jak i poszczególnych dzieł. I byłoby niesprawiedliwością nie uznać, że na tem polu zdziałano wiele. Ale jeśli chodzi o ściśle naukowe zbadanie utworów Chopina, to dorobek dotychczasowy przedstawia się nierównie skromniej. Nie brak oczywiście trafnych spostrzeżeń i cennych uwag, które wchodzą w zakres uczonych studjów nad chopinowską muzyką; jednakowoż są to *disiecta membra,* rozrzucone materjały, bez planu i systemu. Dopiero w ostatnich czasach, z postępem i rozwojem muzykologji, pojawiło się kilka prac, których autorowie, operując skomplikowanym aparatem fachowej wiedzy i posługując się ścisłą

metodą naukową, dążą do określenia znamion stylu chopinowskiego przy pomocy objektywnie ustalonych kryterjów, i starają się na tej podstawie oznaczyć stanowisko Chopina w historji muzyki, jego stosunek do poprzedników i współczesnych mu kompozytorów, jego znaczenie dla rozwoju sztuki, który po nim nastąpił. Dotąd jednak badania tego rodzaju prowadzone były w ten sposób, że albo ograniczano się do kwestyj szczegółowych i ich rozwiązanie podawano w mniej lub więcej obszernych monografjach, albo też, przechodząc utwory Chopina jeden za drugim, analizowano je z punktu widzenia konstrukcji formalnej, motywiki, harmoniki itd., podając przygodnie tylko nasuwające się spostrzeżenia, bez dążenia do syntezy i do systematycznie skonstruowanej teorji, bez skoordynowania wyników badań, i nie wyczerpując żadnej materji.

Podniesione powyżej znaczenie niedawno wydanej obszernej pracy pani dr. Bronisławy Wójcik-Keuprulian polega właśnie na tem, że tu po raz pierwszy w polskiej i obcej literaturze chopinowskiej spotykamy omówienie całej twórczości naszego Mistrza wyłącznie pod pewnym kątem rozpatrywanej, zbadanie i systematyczne ujęcie jej cech ze względu na jeden element podstawowy. Ponieważ zaś w ten sposób pojęte i postawione zadanie autorka rozwiązała z niepowszednią znajomością rzeczy, wykazując rozległą wiedzę, erudycję i umiejętność posługiwania się metodami naukowemi, czyniącą zadość najbardziej surowym wymaganiom — przymioty, które zresztą wykazała już w poprzednich swych pracach [1]) — ponieważ doszła do głębokiego wniknięcia w przedmiot i do bardzo poważnych rezultatów w jego zbadaniu, — pojawienie się dzieła o „Melodyce Chopina" należy uważać za fakt ze wszech miar doniosły dla muzykologji polskiej. Podkreślić przytem wypada z naciskiem, że pani dr. Wójcik-Keuprulian studja swoje odbyła wyłącznie w kraju, a mianowicie w Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, (p. Riemann, Musiklexikon, wyd. II, i Einstein, Das neue Musiklexikon, 1926, w obu s. v. „Wójcikówna"), a świetne przygotowanie do samodzielnych badań, jakie wykazała, przynosi prawdziwy zaszczyt naszej nauce, a w szczególności Szkole, z której wyszła.

Zasługi autorki są tem większe, że melodyka jest działem muzykologji, któremu stosunkowo bardzo niedawno dopiero zaczęto poświęcać bliższą uwagę, że w literaturze chopinowskiej z jednej strony, a w literaturze, traktującej o melodyce wogóle, z drugiej, niema prawie żadnych materjałów odnoszących się do melodyki Chopina, a wreszcie, że autorka nie miała żadnego wzoru do ujęcia i rozwiązania problemu, gdyż — o ile mi wiadomo — książka jej, poświęcona melodyce wyłącznie jednego kompozytora, jest pierwszą w swoim rodzaju.

Wobec nakreślonego tu stanu rzeczy uznania godnem jest, że autorka we wstępie swej książki (str. 1—10, por. też str. 215—218) w treściwy sposób scharakteryzowała dzisiejszy stan badań nad melodyką, wykazując wszechstronną znajomość przedmiotu i gruntowne obeznanie się z dość już (mimo wspomnianej młodości tej gałęzi muzykologji) obfitą literaturą z tego zakresu. Jakkolwiek autorka zdaje się zwracać przedewszystkiem do swych „młodszych kolegów" (str. X), to jednak i „starsi" będą tu mogli wiele skorzystać. Przytem możemy sobie łatwo i jasno zdać sprawę z ustosunkowania się autorki do rezultatów, osiągniętych przez innych badaczy melodyki. Przyjmując zasadnicze teorje Kurtha i Mersmanna, autorka wychodzi z założenia, że melodja „jest prądem siły" (str. 215) i wywody swe opiera na kinetycznem pojmowaniu melodji w przeciwieństwie do statycznego jej określania jako następstwa poszczególnych tonów. Zasada ta ma znaczenie dla scharakteryzowania roli, jaką ornament odgrywa w melodyce Chopina, a której zbadanie jest głównem zadaniem, jakie sobie autorka postawiła. Ponieważ „melodyka ornamentalna jest najbar-

[1]) P. Keuprulian dała się u nas poznać głównie ze swych „Szkiców muzykologicznych" (Warszawa 1923) i z licznych artykułów i recenzyj, ogłaszanych w fachowych czasopismach muzycznych. Jej dysertacja doktorska „Johann Fischer von Augsburg als Suitenkomponist" spotkała się w Niemczech z bardzo pochlebną oceną.

dziej charakterystyczną i najpospolitszą postacią melodyki Chopina" (str. 243; por. str. 249), jej też autorka poświęciła najwięcej uwagi. Co więcej, rozdziały poświęcone ornamentyce Chopina stanowią odrębną i samoistną całość i obejmują główną część książki (str. 11—214). Nią zatem i nam najobszerniej zająć się wypada, jeśli chodzi o przedstawienie rezultatów, do jakich autorka dochodzi.

Część ta zajmuje się 1° ozdobnikami, t. j. temi tonami lub grupami tonów, które mają formę (niezawsze i charakter) ornamentu w znaczeniu ścisłem, wyrażając się w notacji jużto znakami konwencjonalnemi (semantyka) jużto drobnemi nutami [2]; 2° pierwiastkiem ornamentalnym wogóle, t. j. typowemi zwrotami, które tworzą ornament w znaczeniu szerszem. Tutaj autorka poddaje naprzód analizie długi szereg utworów Chopina, a potem w części „genetycznej" przechodzi do wyciągnięcia odpowiednich wniosków.

I. Naczelna zasada, do jakiej autorkę doprowadziły jej analityczne badania, wyraża się w tych słowach: Ornament u Chopina przestaje być ozdobnikiem, a nabiera znaczenia *tworzywa tematycznego* (str. 259), staje się istotnym składnikiem melodji, ulegając resorbcji przez linję melodyczną (str. 19). Do tego wniosku dochodzi autorka już przy badaniu ozdobników, notowanych znakami tradycjonalnemi lub drobnemi nutkami: nawet te ornamenty nie są rzeczą drugorzędną, akcesoryjną u Chopina (str. 91), lecz i one są tworzywem melodji (str. 66), wchodzą integralnie w skład melodji. Jednak autorka nie ma tu na myśli tylko takich wypadków, jakie cytuje za Dunnem (str. 15—16), a w których opuszczenie ozdobnika spowodowałyby lukę, przerwę w ciągłości i logicznym rozwoju linji melodycznej [3]. Chociaż takie ozdobniki stanowią integralne składniki melodji w najwłaściwszem tego słowa znaczeniu, [4] to jednak pani K. nie poświęca im szczególnej uwagi i funkcję „tworzenia" melodji bierze w znaczeniu o wiele szerszem, jak to później zobaczymy.

Tymczasem uczyńmy przegląd kolejno przez autorkę omówionych ozdobników.

Przednutka *długa* spotyka się u Chopina bardzo rzadko. Dwa jej zastosowania omawia autorka szeroko. Pierwszy z nich to *cambiata* w Polonezie-Fantazji op. 61 (str. 24—30). 4 *bis*). Autorka stara się określić wartość rytmiczną, jaką należy przyznać tej przednutce, i za najodpowiedniejszą dla niej uznaje wartość szesnastki. Wszelako subtelne argumenty autorki nie nadają jej wnioskowi tak wielkiego stopnia „prawdopodobieństwa", aby interpretację Dunna, który przemawia za ósemkową wartością tej przednutki, odtąd należało

---

[2]) Takie postawienie problemu wydaje mi się najodpowiedniejszem. Wyrażenie „jako ozdobnik właściwy" (str. 21, w. 3—4) łatwo może zdezorjentować czytelnika co do głównej myśli autorki, która w całym rozdziale stara się udowodnić, że ozdobnik nie jest u Chopina prawie nigdy zdobniczym tylko dodatkiem (str. 66), t. j. właściwym ozdobnikiem.

[3]) Do takich ozdobników należą też przednutki *dis* w takcie 32 i 34 Nokturnu op. 32/1. Stanowią one rozwiązanie dysonującego *e* w taktach poprzednich. Przednutki pierwszego tematu Mazurka op. 33/4, jeśli nie są nieodzownie potrzebne, to w każdym razie przyczyniają się znacznie do zaokrąglenia linji melodycznej. Przednutki taktów 15—18 w Berceuse zawierają sam temat.

[4]) Dlaczego Chopin tony tak oczywiście należące do melodji pisał w formie ozdobników, t. zn. jakoby one były czemś zgoła podrzędnem i dodatkowem, przyczyny tego dopatruję się w jego stałem dążeniu do najprzejrzystszej i najprostszej notacji (por. mój artykuł „Rękopisy muzyczne Chopina w Genewie" w Księdze pamiątkowej ku czci prof. dra Ad. Chybińskiego, Kraków 1930, str. 101). Zastąpienie przednutek nutami zwykłemi w przytoczonych przykładach pociągnęłoby za sobą komplikację w rytmicznej stronie obrazu nutowego, a to znowu utrudnienie w lekturze, względnie w wykonaniu. Wystarczy porównać tylko proponowane przez Dunna zmiany (str. 16) z formą oryginalną, albo dokonane przez Bałakirewa w Finale Tria op. 8 takt 14—15. (wyd. Petersa), transkrypcje mordentów w nutach pełnych, aby się przekonać, jak łatwo te nowe formy sprowadzają zamieszanie i niepewność u wykonawcy.

4 *bis*) Strony, cytowane bez podania źródła, odnoszą się stale do książki pani Kenprulian.

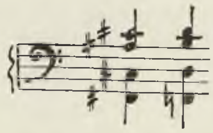
uważać za mniej uzasadnioną. Osobiście skłaniam się raczej do interpretacji Dunna, a to dlatego, że 1) wykonanie tej przednutki jako ósemki wzmacnia patetyczny akcent tego ustępu; 2) skoro Chopin użył tu znaku przednutki długiej, to niewątpliwie dlatego, iż chciał podkreślić wagę tego tonu. W zasadzie nie uważam nawet za niezgodne z warunkami rytmicznemi i melodycznemi kontekstu przyznanie tej przednutce wartości ćwierciowej [5]). Przypuszczam jednak, że gdyby Chopin był chciał przetrzymać tak długo ton cis^1 z początkiem taktu, byłby go napisał wprost jako ćwierciową nutę, a nie w formie przednutki, podobnie jak to uczynił w takcie 44-ym tego samego Poloneza, gdzie ton c^2 jest apodżjaturą przed b^1 (głównym tonem motywu, por. t. 48, 94, 108 itd.) i mógłby być pisany jako przednutka długa, o ileby Chopin nadawał jej wartość tradycyjną (str. 24—25). Cokolwiek wszakże możnaby w tej materji powiedzieć, *cambiata* Poloneza-Fantazji pozostanie tak długo „przypadkiem wątpliwym" (str. 26), dopóki argumentów szczególnej wagi nie dostarczy tutaj ustalenie rytmiki przednutki długiej u Chopina wogóle, albo też tak obfity i przekonywający materjał porównawczy zwrotów analogicznych i pokrewnych u Chopina, któryby mógł ustalić rytmikę odnośnego ustępu Poloneza.

Za wątpliwe uważam też rozwiązanie problemu przednutek taktu 15-go i 82-go w Nokturnie op. 37/1 (str. 31—35). Przedewszystkiem, o ile nie wykażemy na podstawie rękopisów i oryginalnych wydań, że wersja Mikulego odpowiada z wszelką pewnością rzeczywistym zamierzeniom Chopina to — wobec zupełnie wyjątkowego użytku, jaki Chopin robi z przednutki długiej, i wobec różnicy w notacji zupełnie zresztą wiernego powtórzenia zwrotu taktów 15—16 w taktach 82—83 — wątpliwości co do tego, czy znak umieszczony u Mikulego w t. 15-ym nie jest błędny, będą zawsze uzasadnione. A jeśli stwierdzimy, że różnica w znakowaniu pochodzi od samego kompozytora, i została świadomie przez niego zastosowana, to trzeba będzie przyjąć, że zwroty, wykazujące różnicę w notacji, muszą też różnić się w jakiś sposób i pod względem rytmiki. 5 *bis*)

Przednutki krótkie dzieli autorka na 1) harmoniczne, 2) metryczne i rytmiczne, 3) melodyczne, przyczem bardzo słusznie zaznacza, że klasyfikacja taka może się oprzeć tylko na podstawie cechy przeważającej (str. 36). Co się tyczy przykładów przednutki harmonicznej, cytowanych na str. 37—38, miałbym do zauważenia, co następuje. Za typowo harmoniczne uważać można przednutki w przykładach 24, 25, 29, 30 i 32. Natomiast trudno uznać, że w przednutkach przykładów 26, 28 i 31 przeważającą jest cecha harmoniczna. Odnośnie do przykładu 27 należy zacytować uwagę A. Cortot w jego wydaniu Preludjów (Edition de travail, Paris, M. Sénart), że w Preludjum B-dur apodżjatura taktu 23-go *ces-as-ces*, spotykana w niektórych wydaniach, jest błędna i ma brzmieć *des-b-des*, tak samo zatem jak w t. 31-ym. Niektóre harmoniczne przednutki nie są wcale ozdobnikami; jeśli Chopin notuje odnośne tony jako przednutki, to tylko dlatego, aby zaznaczyć sposób wykonania z uwagi na techniczne warunki. I tak n. p. w Etjudzie As dur z trzech Etjud dodatkowych nuta pedałowa *as* w basie (t. 61 nast.) notowana jest w formie przednutek

---

[5]) Względy harmonicznej natury przemawiałyby nawet najsilniej za tem ostatniem rozwiązaniem problemu, bo pojawienie się tonu d^1 dopiero na drugiej ćwierci taktu zapobiegłoby równoległym oktawom, które inaczej powstają między sopranem a tenorem:



5 *bis)* Autorka cytuje na str. 30 inne jeszcze przykłady przednutki długiej u Chopina. Dołączmy do nich przednutkę w takcie 2-im Preludjum B-dur, która przynajmniej w niektórych wydaniach ma formę przednutki długiej, i przednutkę w zakończeniu Etjudy op. 25/4.

(przykł. 32). Oczywistem jest, że te powtarzane tony *as* nie są tu czemś ubocznem i dodatkowem: przeciwnie, stanowią one fundament harmoniczny tego ustępu. I mamy tu bardzo ciekawy odpowiednik w basie do tych przednutek, któreśmy poprzednio widzieli w melodji jako nieodzownie potrzebne jej składniki. Chopin notuje te tony *as* jako przednutki, chcąc zaznaczyć, że one mają być lekko uderzane i odrywane, wskutek czego chromatyczny postęp w wyższym głosie dobitniej wystąpić musi.[6])

Jak to z dalszych wywodów autorki wynika, przednutki metryczne i rytmiczne spełniają głównie następującą rolę: 1) są odbitką motywów, 2) wzmacniają akcenty. Zawsze przytem zjawiają się w szczególnie ważnych punktach melodji, wpływając w ten sposób na jej rozwój i podkreślając, uwydatniając najważniejsze jej momenty (str. 44). Przednutki melodyczne zaś występują często w punktach zwrotnych melodji, służą za środek warjacji motywów i urozmaicenia zwrotów, które bez nich byłyby monotonne, i poprzedzają skok melodji. Ta ostatnia ich funkcja jest może najważniejsza; w przednutkach tego rodzaju występuje bardzo wyraźnie znaczenie ornamentu jako czynnika energetycznego w melodji. Cytowane jednak na str. 45 przykłady mają niewszystkie zupełnie jednakowy charakter: przednutki przykładu 47 mają obok wspólnego im z przednutkami przykładów 48 i 49 napięcia dynamicznego jeszcze i inny walor, wpływając na wyrównanie i zaokrąglenie linji melodycznej (do tonów *b*, które one przynoszą, ciążą poprzedzające je *c* jako tony prowadzące; por. Nokturn op. 62/2, t. 22—23).

Podobnie jak przednutka, i *mordent* jest czynnikiem dynamiki melodycznej, zastępuje odbitkę motywu, wzbogaca ją i inerwuje, uwypukla szczytowe punkty frazy, wzmacnia akcenty metryczne i rytmiczne, jest środkiem warjacji, zapobiega monotonji itp. (str. 54—66). Ale w porównaniu z przednutką mordenta jest oczywiście elementem silniej działającym, dlatego też nieraz występuje jako środek stopniowania po przednutce (str. 65). Podnieść wypada, że Chopin nie posługuje się wcale mordentem dolnym (str. 15 i 55), i że mordent górny zaznacza nietylko zwyczajnym znakiem wężykowatym, ale też i znakiem *tr*, jak to autorka przekonywująco wykazała na str. 55 nast.

Najbardziej charakterystycznym i najczęściej spotykanym ozdobnikiem w melodyce chopinowskiej jest *obiegnik*. Podobnie jak przednutka i mordent, jest i obiegnik czynnikiem energetycznym, dzięki któremu napięcie melodji wzmaga się i osiąga swe punkty szczytowe. Po obiegniku melodja najczęściej wznosi się skokiem w górę, aby następnie opaść w kierunku przeciwnym[7]). Interesujące są wywody autorki w kwestji obiegników Ronda op. 1. Autorka stwierdza, że w wydaniu Mikulego użyte są w analogicznych zwrotach refrenu i drugiego kupletu obok znaków obiegnika dolnego także i znaki obiegnika górnego i znak *tr*. Wobec takiej niejasności znakowania może powstać niepewność, o jaki ozdobnik właściwie tutaj chodzi. Autorka stara się udowodnić, że we wszystkich danych zwrotach może być mowa tylko o obiegniku dolnym. Jako argument zaś wysuwa moment dynamiczny („wzmagająca się dynamika melodyczna frazy wyraża się tylko dzięki obiegnikowi dolnemu", str. 72), przyznając jednak, że „dowodu logicznego na poparcie tego twierdzenia podać nie można", i że „rzecz ujmuje się intuicyjnie" (str. 72—73). Według mego zapatrywania, nietylko intuicja rozstrzyga sprawę w tym wypadku. Jeśli o kuplet II chodzi, to obiegnik, wypisany przez Chopina małemi nutkami w takcie 305, uwzgledniony zresztą przez autorkę, nie może pozostawiać żadnych wątpliwości, że także we wszystkich analogicznych zwrotach tylko obiegnik dolny może wchodzić w rachubę. Co się zaś tyczy

---

[6]) Coś podobnego mamy też w 9-ym takcie Preludjum Fis dur (op. 28/13), gdzie przednutka służy do wyodrębnienia tonu *ais*, który kończy frazę lewej ręki z poprzedniego taktu i nie należy do akordowej partji ręki prawej; zatem i tu przednutka oznacza sposób wykonania. (Por. Mazurek op. 59, Nr 2, takt 44—45).

[7]) Zauważyć jednak należy, że odnosi się to głównie do obiegnika „dolnego"; po obiegniku „górnym" melodja okazuje przeważnie tendencję opadającą.

refrenu, argumentu bardzo ważkiego na korzyść obiegnika dolnego dostarcza fakt, stwierdzony przez autorkę, że obiegnik górny — który wogóle rzadko występuje w melodjach Chopina — nie jest u niego nigdy oznaczany symbolem właściwym (str. 68). Oczywiście zbadanie rękopisów i oryginalnych wydań może ewentualnie rozwiązać problem najprościej i najpewniej.

W ostatnim paragrafie rozdziału [8]) omawia autorka ornamenty „indywidualne" (t. j. ozdobniki wypisywane nutami drobniejszemi niż tekst główny, a nie dające się wyrazić znakami konwencjonalnemi), wyliczając ich 12 form zasadniczych (str. 84), i podnosząc, że one współdziałają w konstrukcji formy w silniejszym jeszcze stopniu niż ozdobniki proste, które zresztą bardzo często wchodzą w ich skład, zwłaszcza obiegniki.

Z powyższego streszczenia łatwo sobie zdać sprawę, jak trafnie umiała autorka uwydatnić znaczenie i wagę ozdobnika w melodyce Chopina. I to w przeglądzie naszym uwzględniliśmy tylko kilka momentów, które nam się wydały najważniejszemi (ozdobnik jako czynnik energetyczny, profilacja wybitniejszych tonów melodji, wzmacnianie akcentów, funkcja warjacyjna). Jednakowoż uznawszy w pełni tę rolę, jaką ozdobnik odgrywa bezsprzecznie w melodyce Chopina, trudno zgodzić się bez zastrzeżeń na uznanie „koniecznego", „organicznego" jego związku z melodją (str. 64). Jeśli istotnie większości, może nawet ogromnej większości ozdobników Chopina „nie można opuścić bez szkody" (jak autorka wyraża się o przednutkach na str. 52), to nie znaczy to jeszcze, że każdy ozdobnik jest nieodzownie koniecznym składnikiem melodji chopinowskiej. Przyjąwszy to ostatnie twierdzenie, dochodzi się do konkluzji, do której też autorka doszła rzeczywiście, — że „ornament chopinowski, nawet znakami konwencjonalnemi wyrażony..... nie jest prawie nigdy zdobniczym tylko dodatkiem" (str. 66). Trudno przecież zaprzeczyć, że Chopin lubi także ornament dla ornamentu, że w niektórych wcześniejszych i mniej doskonałych jego dziełach element zdobniczy czasem zajmuje nawet nieco zbyt wiele miejsca 8 *bis*), i że *de facto* można opuścić wiele ozdobników Chopina (z wyjątkiem wielu ornamentów „indywidualnych" i obiegnika, który najczęściej ma rzeczywiście pierwszorzędne znaczenie w linji melodycznej, (p. str. 15) — rzecz prosta, najczęściej ze szkodą linji melodycznej, która, pozbawiona ozdobników, ubożeje, traci swój wdzięk, blask, wyrazistość konturów, siłę napięcia energetycznego i t. d. — a melodja odpowiednich ustępów zostanie zasadniczo niezmieniona. Zdaje mi się zatem, że rolę ozdobnika jako „tworzywa melodji" pojmuje autorka zbyt szeroko, i że dokonawszy szeregu bardzo trafnych spostrzeżeń, przypisuje skonstatowanym faktom zbyt wiele wagi.[9])

II. Następny dział „Melodyki", jak to powyżej zaznaczyliśmy, poświęcony jest rozpatrzeniu pierwiastka ornamentalnego wogóle. Jako melodję ornamentalną określa autorka

---

[8]) Pomijam tutaj jako mniej ważne ustępy poświęcone przednutce podwójnej, toczkowi i trylowi. Co do arpedżja, pragnąłbym zaznaczyć, że mojem zdaniem, za ornamenty można uważać tylko takie arpedżja, które mają pełne melodyczne znaczenie, jak w przykł. 2, 89, 118, w przykładzie na str. 22 itp.; takie arpedżja wypisuje Chopin z reguły drobnemi nutkami, uwydatniając ich charakter melodyczny. Natomiast inne arpedżja (jak na str. 81—82), mające ściśle harmoniczne znaczenie, nie są ozdobnikami we właściwem tego słowa znaczeniu. Trzeba bardzo rozszerzyć pojęcie ornamentyki, aby zaliczyć do niej tego rodzaju arpedżja (str. 177). Obok lubowania się w dźwięku pojedyńczym o znaczeniu melodycznem, jest i „rozkoszowanie się" dźwiękami harmonicznemi; z tego ostatniego właśnie wypływa zamiłowanie Chopina w szerokich, pełno brzmiących akordach, które przynoszą z sobą arpedżjo jako naturalną manjerę wykonania.

8 *bis*) p. Kwartalnik Muzyczny, I, 4, str. 402.

[9]) Dlatego też uważam za zbyt daleko idące twierdzenia takie, jak n. p.: „Jedynie tylko dzięki przednutkom możliwy jest tak daleki rzut melodji w górę" (str. 45), albo: „Ten rzut (o kwintę w górę) umożliwiony jest współdziałaniem rytmu punktowego, energji kinetycznej nuty prowadzącej *his*[1], oraz zwrotu ornamentalnego: *cis-his-cis,* który przedstawia się tu jako czynnik energetyczny" (str. 137; por. str. 174 i 179). Czy bez współdziałania tych czynników ów rzut o kwintę byłby rzeczywiście niemożliwy?

taką meladję, w której pewne tony lub interwale są ornamentalnie opisane (str. 112), która oscyluje zatem w pewnych granicach dokoła stałych punktów utwierdzenia (str. 106). W obszernej części „opisowej“ (analitycznej), na str. 93—207, autorka wykazuje, jak wiele miejsca w melodjach chopinowskich zajmuje pierwiastek ornamentalny. W szczegółowym przeglądzie preludjów, etjud, nokturnów, mazurków, polonezów i walców (inne utwory traktowane są pobieżnie) autorka zwraca uwagę na ważniejsze i bardziej charakterystyczne zwroty ornamentalne w nich spotykane. Są to ozdobniki konwencjonalne albo indywidualne, typów poprzednio omówionych, ale występujące w najrozmaitszych, swobodnych połączeniach i w nader licznych rytmicznych warjantach. Na szczególną uwagę zasługują różnorodne formy obiegnika, które jużto znajdują zastosowanie jako składowe części większych ornamentalnych zwrotów, jużto otrzymują własne typowe końcówki — w bogactwie ich okazuje się znów niewyczerpana wprost pomysłowość Chopina, — już też ulegają coraz to nowym przemianom rytmicznym. W tej ostatniej kategorji obiegnika szczególnie charakterystyczną jest forma, powstająca przez połączenie mordentu górnego z dolnym („bodajże najważniejszy element melodyki chopinowskiej“, str. 61, por. str. 142, 146, 148 i t. d.). Innym ozdobnikiem, który bardzo wielką rolę odgrywa u Chopina, jest „triola mordentowa“, rytmiczny warjant mordentu, niezmiernie częsty i charakterystyczny składnik melodyki Mazurków. Tej trioli poświęciła autorka nawet osobne studjum 9 *bis*), wykazując znaczenie jej w rozwoju melicznym (triola mordentowa daje impuls całej frazie, gdy się znajduje na jej początku, a zaznacza spadek melodji, stanowiąc punkt zwrotny wewnątrz frazy), jej ścisłe pokrewieństwo z mordentem, którego funkcje przejmuje w zakresie specyzowanym dla tego ozdobnika (Melodyka, str. 54 nast.), i jej związek z melodyką pieśni ludowych.[10])

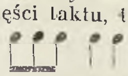
Rezultaty rozważań zawartych w części analitycznej dzieła, zebrane są w części „genetycznej“, syntetycznej i systematycznej (str. 207—214). Stwierdza w niej autorka, że ornamenty (ozdobnik lub zwrot ornamentalny) opisują w melodyce poszczególne tony, interwale lub motywy zawierające tony akordowe[11]), występując równocześnie jako czynnik architektoniczny, energetyczny i warjacyjny.

Następny rozdział („Linja melodyczna Chopina“, str. 214—241) poświęcony jest scha-

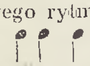
---

9 *bis*) „O trioli w Mazurkach Chopina“ w Księdze pamiątkowej ku czci prof. dra Ad. Chybińskiego, Kraków 1930; studjum to zajmuje się też i triolą „toczkową“.

[10]) Autorka za mało może podkreśliła rytmiczny charakter trioli w Mazurkach: pojawiając się najczęściej na pierwszej części taktu, triola daje rytm:



który jest warjantem typowego rytmu mazurowego:

 względnie 

triola na drugiej części taktu zaś sprowadza przycisk na słabej części taktu, także bardzo charakterystyczny dla mazurka. Z drugiej strony, autorka idzie zbyt daleko, twierdząc, że triola i mordent różnią się między sobą w rytmice tylko wyjątkowo (l. c., str. 113). Gdyby Chopinowi na tej różnicy nie było właśnie zależało, to byłby z pewnością stale umieszczał znak mordentu zamiast wypisywać pełną triolę (niema bowiem przyczyny do przypuszczenia, że dopiero w późniejszych wydaniach tak często zastępowano pierwotny mordent triolą).

[11]) Odróżnianie tonów opisanych od opisujących, głównych od pobocznych, tonów stanowiących „szkielet“, podstawę, od tonów będących dodatkiem i zdobniczym elementem, może dać pole do sprzecznych zdań i odmiennych interpretacyj. Tak np. dopatrywanie się stylizowanej gamy w pierwszej frazie Nokturnu op. 9/1 (str. 98—99 „Melodyki“), polega na optycznem jej ujęciu, które wyróżnia w niej tony *b-a-ges-f-es-des* jako szkielet frazy. Jeżeli jednak będziemy rozpatrywać tony ze stanowiska znaczenia, jakie im przypada w związku z harmonją tego ustępu, będziemy musieli uznać w melodji opisanie zrazu trójdźwięku b-moll (tony *c, a* i *ges* są „obce“, a więc drugorzędne), następnie fragment rozłożonego akordu dominantowo-septymowego z tonem *ges* jako zdobniczym dodat-

rakteryzowaniu form rozwojowych w melodjach chopinowskich. Najrzadziej spotyka się wśród nich takie, które tworzone są drogą dosłownego powtarzania motywu (str 226); w dodatku o dosłownem powtarzaniu można tu mówić tylko z zastrzeżeniami, gdyż o rozwoju tych melodyj decyduje ostatecznie zawsze jakiś czynnik warjacyjny. Nierównie częstsze są u Chopina melodje o rozwoju „progresywnym", t. j. tworzone zapomocą powtarzania motywów w sekwencji. Wszelako za „najbardziej charakterystyczną i, być może, najliczniejszą grupę wśród melodyj Chopina" uznaje autorka melodje rozwijające się organicznie z jednego motywu [12]).

Określając typy melodyki Chopina (str. 242—249) już nie ze względu na jej budowę i kształtowanie z motywów, ale z uwagi na jej formy, rozróżnia autorka trzy, względnie cztery typy „czyste": melodyka 1) ornamentalna, 2) pierwotna i 3) harmoniczna w dwu postaciach: a) akordowa i b) figuratywna. Za najbardziej charakterystyczną i najpospolitszą postać melodyki Chopina uważa autorka melodykę ornamentalną (str. 243). Jednak i „melodyka typu harmonicznego zajmuje w twórczości Chopina miejsce równie ważne, i poważne, jak typ ornamentalny" (str. 246).

W artykule „O typowych postaciach melodyki Chopina" (Lwowskie Wiadomości muz. i liter. z 25 stycznia 1926) autorka pisała słusznie: „Rzecz prosta, iż te trzy typy melodji znajdziemy również gdzie indziej, nietylko w muzyce Chopina. O stylistycznej ich odrębności rozstrzygają właściwe melodyce Chopina momenty stylistyczne, to jest typowe zwroty melodyczne oraz związki, jakie one między sobą tworzą". Wyliczanie i charakteryzowanie tych zwrotów oraz ich związków musiała autorka pominąć w swym krótkim ówczesnym szkicu. W części analitycznej „Melodyki" podnosi autorka często pewne zwroty jako typowe i przygodnie podkreśla ich typowe związki. Szkoda jednak, że nie zajęła się niemi bliżej w części syntetycznej: ich zestawienie, porównanie i systematyczne rozpatrzenie doprowadziłoby do wykrycia pewnych prawideł i ogólnych znamion dynamiki i lineamentów chopinowskiej melodyki, dając nam w ten sposób jej najpełniejszą, najgłębszą charakterystykę i ustalając jej najbardziej wyraziste i indywidualne stylistyczne znamiona. Do zagadnień jeszcze nie wyczerpanych należą też problemy poruszone w dwóch ostatnich rozdziałach „Melodyki". Pierwszy z nich (Perspektywy historyczno-porównawcze, str. 256—276) zajmuje się wpływami kompozytorów wcześniejszych i współczesnych na melodykę Chopina; drugi świetnie formułuje zagadnienie stosunku muzyki Chopina do polskiej muzyki ludowej (str. 277—284) i wskazuje, w jakim kierunku pójść powinny badania w celu jego rozwiązania. Do badań tych nikt nie jest bardziej powołany od samej autorki „Melodyki". Dlatego należy sobie gorąco życzyć w interesie polskiej nauki, a „chopinologji" (sit venia verbo) w szczególności, aby autorka w dalszych monograficznych rozprawach zajęła się bliżej tak temi kwestjami, jak i innemi, których nie zdołała już wyczerpać w swem dziele (p. str. X). [13]).

*

W powyższym przeglądzie mogliśmy dać słabe zaledwie wyobrażenie o bogactwie materjału spostrzeżeniowego, zawartego w książce autorki i wniosków wyprowadzonych z je-

---

kiem, poczem znów trójdźwięk toniczny. Naodwrót nie mogę dopatrzyć się opisania trójdźwięku w pierwszej frazie Nokturnu op. 15/1 (str. 130, por. str. 220), a tem mniej w pierwszym temacie Nokturnu op. 27/1 (str. 137). W pierwszej części tematu Berceuse'y uważam za zasadnicze tony: *f-es-des-c-des* (por. str. 200).

[12]) Takie ich określenie (na str. 235) może jednak sprowadzić pewne nieporozumienia; bo melodje tworzone drogą powtarzania dosłownego lub progresji, rozwijają się także „z jednego motywu". W tym trzecim typie chodzi o takie melodje, które „mają swój bieg, swój rozwój, swe wzniesienie i spadki, uzasadnione tylko wewnętrzną dynamiką, niezależną od żadnych zgóry powziętych założeń" (str. 236).

[13]) Do takich problemów zaliczyłbym też rytmikę ozdobników chopinowskich. Jej przedstawienie byłoby bardzo pożądanem uzupełnieniem studjum autorki; przyniosłoby

go rozpatrzenia. Na wiele innych rezultatów osiągniętych należałoby jeszcze zwrócić uwagę, np. na stwierdzenie znaczenia, jakie w melodyce Chopina posiada interwał tercji (str. 34, 47, 48, 100, 101, 115 itd), albo skonstatowanie współistnienia melodji ornamentalnej z ozdobnikiem (str. 20, 124, 128—129, 149, 155, 168, 203). Ramy tego artykułu nie pozwalają nam jednak zatrzymywać się nad temi zagadnieniami szczegółowemi. Natomiast jednym jeszcze problemem zasadniczym wypada nam się zająć bliżej, ze względu na jego doniosłość i na interesujące, podstawowe znaczenie mające uwagi, jakie mu autorka w swej książce poświęciła, nietylko w osobnym rozdziale (str. 250—255), ale i w kilku dłuższych ustępach rozdziałów poprzednich. Problemem tym jest „polimelodyka".

Dotychczas nikt jeszcze nie uchwycił swoistości tego elementu stylistycznego w muzyce Chopina, nikt nie ocenił roli, jaka mu w niej przypada, i nie określił go bliżej. Dlatego tem bardziej należy podnieść zasługi autorki na tem polu. Ustępy, poświęcone polimelodyce, należą do najciekawszych i najoryginalniejszych w jej książce.

„Polifonja jest to wielogłosowość w sensie współistnienia i współrozwoju melodyj kilku samodzielnych a równouprawnionych głosów". Taką definicję dała autorka w swym artykule „O polifonji Chopina" w Kwartalniku Muzycznym (1, 3, str. 251). Polimelodyka różni się od polifonji tem, że głosy są wprawdzie samodzielne (w tem znaczeniu, że „każdy z nich żyje odrębnem życiem swej własnej linji melodycznej", str. 50), ale nie są równouprawnione, nie mają tego samego charakteru, ani tej samej wartości i ważności. Z tego zestawienia wynika, że pojęcie „polimelodyki" jest szersze od pojęcia „polifonji", to znaczy, że polifonja jest szczególnym rodzajem polimelodyki.[14]) Za tem idzie, że mogą zachodzić wypadki wątpliwe, co do tego czy jakiś splot wielogłosowy należy uważać za „polimelodyczny" czy też „polifoniczny", i że zapatrywania mogą się różnić między sobą w tej mierze, zależnie od tego, czy dane głosy będzie się uważać za tylko samodzielne, czy też i za równouprawnione[15]). A jeszcze dalszą konsekwencją będzie fakt, że polifonja i polimelodyka mogą istnieć równocześnie w tym samym utworze, t. j. że obok głosów, polifonicznie łączących się ze sobą, można albo trzeba uznać i głosy „polimelodyczne".

Pójdziemy może o krok naprzód w zbadaniu polimelodyki wogóle, a polimelodyki chopinowskiej w szczególności, jeżeli wyróżnimy w niej systematycznie następujące zasadnicze typy.

I. Najprostszą jest polimelodyka wtedy, gdy dwa głosy, samodzielne ale odmienne w swym charakterze i znaczeniu, łączą się razem, tak jak np. w Preludjum G dur, op. 28/3. Tutaj nietylko głos górny, ale i głos dolny, basowy, rozwija się melodycznie i żyje własnem życiem; wobec tego jednak, że one nie są równouprawnione, zachodzić może jeszcze ta wątpliwość, który z nich należy uważać za główny, za dominujący. Autorka uznaje zależność melodji górnej od dolnej (str. 253). Nie wiem, czy w tem zapatrywaniu nie zostanie odosobnioną. Jako inne przykłady tego rodzaju polimelodyki przytoczyć można Impromptu As-dur, Etjudę op. 25/2 i t. p.

---

ono z pewnością ciekawe rezultaty, a nadto oddałoby poważne usługi w ustaleniu należytego sposobu wykonania tych ozdobników, co do którego istnieje wśród pianistów wiele niepewności, nieporozumień i zamieszania.

[14]) Dlatego też można było proponować zamianę terminu „polifonja" na „polimelodyka" (p. Ch. Koechlin, Evolution de l'harmonie, w Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, II partie p. 646), z uwagi na to, że termin „polifonja" nie jest dość ścisły, oznaczając etymologicznie wszelką wielogłosowość bez bliższego określenia jej stylistycznego charakteru, a zatem i wielogłosowość harmoniczną, „homofoniczną".

[15]) I tak np. sama autorka w cytowanym powyżej artykule zalicza początek Mazurka op. 50/3 do ustępów polifonicznych w zwykłem znaczeniu tego słowa, a w „Melodyce" mówi o „polimelodycznem opracowaniu tematu głównego" (str. 170). Ja stoję raczej na stanowisku pierwszem; podobnie i w Mazurku op. 56/1 pojmuję temat pierwszy jako polifoniczny, a nie polimelodyczny (str. 170)

II. Zupełnie innego typu jest polimelodyka, polegająca na tem, że kilka głosów składa się *kolejno* na wytworzenie *jednej* linji melodycznej. Tak złożona mozajkowo melodja jest wybitnie instrumentalna [16]) i rzadko ma charakter śpiewnej kantyleny. Technikę polimelodyczną w tem znaczeniu [17]) stosuje na wielką skalę Beethoven w swoich utworach (najsłynniejszym jej przykładem jest pierwszy temat Symfonji c-moll, nr. 5). U Chopina spotykamy ją także często. Np. w głównym temacie Scherza h-moll, gdzie melodja przelatuje zygzakami jak błyskawica, albo na początku Ballady As-dur, gdzie znowu przewija się jak wąż wśród innych głosów, przechodząc przez różne rejony tonalne.

Tutaj należą też takie ustępy jak środkowa część Mazurka op. 17/4, i wiele analogicznych miejsc w Nokturnach (str. 51. 138, 155, itp.), w których autorka dopatruje się współdziałania głosu środkowego z sopranem w tworzeniu melodji, dwugłosów „uzupełniających się", zrastających się w jedną melodję (str. 51). Jednakowoż w tych wypadkach można mówić nawet o polifonji, t. zn. uważać głos środkowy za „kontrapunkt", choćby tylko chwilowo i fragmentarycznie występujący. Do tego upoważnia jego równouprawnienie i jednakowy charakter w porównaniu z głosem najwyższym, tem bardziej, że ów głos drugi rozwija się często imitacyjnie w stosunku do głosu pierwszego, który przytem wcale nie traci swych praw i swej indywidualności [18]). Inna rzecz, że, o ile w tych wypadkach — jak to najczęściej bywa w Nokturnach — bas równocześnie prowadzony jest samodzielnie, z melodycznym charakterem, możemy wtenczas mówić także o polimelodyce. Ale będziemy mieli w takim razie takie równoczesne występowanie polifonji i polimelodyki o jakiem powyżej była mowa.

III. Z ostatnio omówionym typem polimelodyki spokrewnioną jest inna jej jeszcze forma, może najbardziej charakterystyczna. której też autorka najwięcej miejsca poświęciła w swoich rozważaniach. Powstaje ona wtedy, gdy kilka głosów tak się z sobą łączy, że tworzą splot, który sam ma charakter i znaczenie melodyczne i z którego wyrasta melodja główna, ściśle pozostając złączoną z ową melodją szerszą, ogólniejszą. Najwybitniejszych przykładów tego rodzaju dostarczają Preludja C-dur i fis-moll i środkowa część Nokturnu Fis-dur, op. 15/2. Autorka omówiła je szeroko, zarówno w cytowanym artykule „Kwartalnika", jak i w swojej „Melodyce" (str. 49—52, 69—99, 135—136). Te trzy utwory polimelodyczne różnią się między sobą w partji basowej: w Nokturnie bas (mam tu na myśli partję lewej ręki) jest harmoniczny, akordowy, w Preludjum fis-moll rozwija się melodycznie, ale niezależnie od głosów górnych (wnosząc zatem element polimelodyki typu 1-go powyżej omówionego), w Preludjum C-dur zaś współdziała z głosami innemi w tworzeniu splotu polimelodycznego. Partja ręki prawej jest natomiast zupełnie analogiczna we wszystkich trzech przykładach: melodja typu „pierwotnie ornamentalnego", rozwijająca się z motywów pokrewnych między sobą w każdym z trzech utworów, występuje w dwu głosach odległych od siebie o oktawę, obok tego zaś głos trzeci przynosi zwroty figuratywne tego rodzaju, że głos niższy z pomiędzy obu głosów poprzednio scharakteryzowanych, jest w nie wpleciony — i to jest właśnie najistotniejszą cechą polimelodyki tej kategorji. Gdyby oba głosy były zupełnie niezależne od siebie, mielibyśmy polimelodykę typu 1-go [19]).

[16]) Polimelodyka jest wogóle zjawiskiem typowo instrumentalnem, jak to słusznie autorka podnosi.

[17]) Teoretycy niemieccy nazywają ją „durchbrochene Arbeit" albo „der durchbrochene Stil"; głęboko ujął jej charakter i znaczenie w romantycznej muzyce E. Kurth w „Romantische Harmonik" (Berlin, M. Hesse, 1923, S. 378, 547 nast.).

[18]) I tak np. w Nokturnie op. 27/1 głos środkowy przyłącza się do wiernego powtórzenia samodzielnej i samej sobie wystarczającej melodji głosu górnego.

[19]) Za szczególny rodzaj polimelodyki obecnie omawianego typu można uważać takie melodje, które tworzą się wtórnie z najwyższych tonów melodji szerszej, jak np. w Preludjum es-moll (str. 103—104; por. str. 254) i Preludjum Es-dur. w którem „melodja płynie na powierzchni dwugłosu", jak trafnie wyraża się autorka na str. 105.

IV. W zjawiskach polimelodycznych wyróżnia autorka osobną grupę, którą nazywa „złudzeniami polifonicznemi". Niektóre z tych „złudzeń" dadzą się podporządkować pod jeden z wyżej rozpatrzonych gatunków polimelodyki. Innym chciałbym tu jeszcze poświęcić kilka uwag. Przedewszystkiem Mazurkowi op. 6/4. Autorka uważa, że takty 5—8 są w nim błędnie notowane przez wydawców, którzy nie zrozumieli specyficznej „polifonji" Chopina (str. 228, por. str. 230 i 255), i proponuje odpowiednie zmiany (str. 229). Według mego przekonania notacja znana z wydań pochodzi od samego Chopina. Na to wskazują dwa momenty. 1) Takty 1—4 zostały zapisane w inny sposób aniżeli takty 5—8, mimo że w treści swej oba czterotaktowce są zupełnie identyczne: gdyby jakiś późniejszy wydawca był dokonał tutaj dowolnej zmiany, byłby ją przeprowadził konsekwentnie i w pierwszej połowie tematu. 2) Nietrudno podać przyczynę zmiany, jaką Chopin zaznaczył: „Chopin nie powtarza nigdy dwa razy tego samego", powiada bardzo słusznie autorka (str. 133); więc i tutaj chciał wprowadzić pewne urozmaicenie. I to może nietyle w melodyce, co w harmonji, przetrzymując pewne tony nawet w melodji dla osiągnięcia pełniejszego brzmienia. Zatem zmiana notacji zupełnie nie wydaje mi się tutaj wskazaną.

Jeżeli, uznawszy wersję ogólnie znaną za autentyczną, przypatrzymy się temu ustępowi, stwierdzić nam w nim wypadnie technikę ciekawą. W zasadzie mamy tu czterogłosowość, chwilami jednak albo jeden głos zanika w t. 2 i 4 alt pauzuje, rozwiązawszy *g* z poprzedniego taktu do *as;* ale można też przyjąć, że alt idzie tu w unisonie z sopranem), albo jeden głos przybywa wskutek przetrzymania niektórych tonów (w t. 5 na drugiej ćwierci, na końcu taktu 6-go, w całym takcie 7-ym i z początkiem t. 8-go). Te przetrzymania mają przedewszystkiem harmoniczne znaczenie; nadają one soczystszego zabarwienia taktom 5—8 i przynoszą warjację pierwszego czterotaktowca. Najciekawszy jest takt 6, w którym czterogłosowość powstaje tylko znów dzięki przetrzymaniu pewnych tonów. O „złudzeniach polifonicznych" można tu mówić w tem znaczeniu, że przez przedłużanie wartości niektórych tonów powstają chwilowo głosy, które rzeczywiście nie są „realne" i samodzielne, ale mają na celu uzupełnianie harmonji (t. zw. „Füllstimmen"). Zjawiska polimelodyczne tego rodzaju [20]) są najmniej częste u Chopina, zwykle występują zupełnie fragmentaryczne i mają najmniej melodycznego charakteru. W naturze swej są one przeciwieństwem typu poprzednio omówionego (III): w tamtym mieliśmy dwa różne głosy „zrośnięte" z sobą, w tym jeden głos rozszczepiający się chwilowo na dwa różne głosy.

Może w najszerszej mierze znajdujemy tę technikę zastosowaną przez Chopina na początku Mazurka op. 24/4. Tutaj jedna melodja rozszczepia się nawet na trzy głosy, z których tylko jeden jest realny. Albo inaczej rzecz wyraziwszy: na jednej melodji głównej wyrastają dwie inne, pochodne. Najlepiej to wystąpi, jeżeli zanotujemy wstęp i pierwszy temat tego Mazurka w ten sposób:

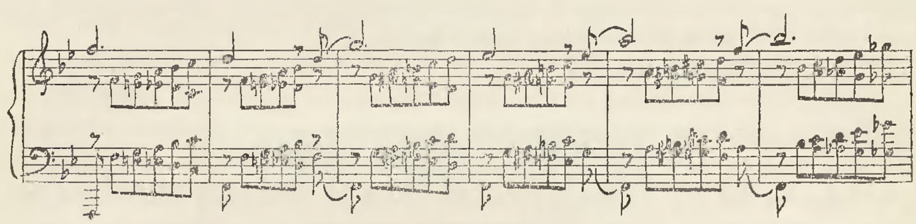


(W takcie 6, 8 i 10 trzygłosowość redukuje się do dwugłosowości).

[20]) Zwróćmy uwagę, że obok złudzeń polifonicznych mamy jeszcze w omówionym ustępie Mazurka op. 6/4 polimelodyczne połączenie tenoru z sopranem.

Łatwo zrozumiałem jest, że Chopin nie zdecydował się na tak zawikłaną i utrudniającą czytanie notację.

Podniesione przeze mnie wątpliwości odnośnie do Nokturnu op. 27/1 i Etjudy op. 10/6, a o których autorka wspomina na str. 229—230, znajdują rzeczywiście swe rozwiązanie, gdy wytłumaczymy dane ustępy jako „złudzenia polifoniczne“ (przyczem nie potrzeba czynić wydawców Chopina odpowiedzialnymi za ich notacje). Natomiast nie zaliczyłbym do tej kategorji zjawisk taktów 33—38 w Preludjum B-dur (str. 230). Tutaj widzę tylko niedokładność notacji; nie może bowiem ulegać wątpliwości, że ostatnia ósemka wiolinu w taktach 34, 36 i 37 należy do melodji (i tylko do melodji) głosu górnego, a nie do figur, które tworzą głosy środkowe. Na to wskazuje porównanie tych taktów z t. 33, 35 i 38, gdzie ostatecznie ósemki są dalszym, logicznym i organicznym ciągiem względnie zakończeniem figur. Zupełnie „poprawna“ notacja tego ustępu winna zatem wyglądać jak następuje:



Chopin notuje w melodji każdy pierwszy ton taktu jako nutę krótką dlatego, że zachodzi tu techniczna niemożliwość dłuższego jej wytrzymania, albowiem ręka musi odskoczyć wdół dla wykonania figur w głosach środkowych. (Wzgląd na możliwości lub wymagania wykonawcze jest także ważnym momentem, który należy brać pod uwagę w osądzaniu notacji chopinowskiej). Z podobnie łatwo zrozumiałych pobudek opuścił też Chopin nutę ostatnią w figurach lewej ręki taktów 33, 35 i 38. Inne jednak uproszczenia, jakich Chopin dokonał w swej pisowni tego ustępu, trzeba uznać za nieusprawiedliwione. O żadnych zaś złudzeniach polifonicznych oczywiście mowy być nie może.

* *

*

Oto w zarysie treść cennego dzieła o melodyce Chopina i szereg refleksyj, jakie ono obudzić może.

Jako wytrawna pracowniczka na polu naukowem, autorka zdaje sobie dobrze sprawę z tego, że rozwiązanie rozleglejszych problemów wymaga długiego szeregu składowych wysiłków i powoli sumujących się zdobyczy. Dlatego w przedmowie swej pracy podniosła, że nie ma pretensji do wypowiedzenia „ostatniego słowa“ w kwestji melodyki Chopina, i że pragnie tylko, aby jej studjum było pierwszem, ale twórczem słowem, któreby pobudziło do dalszych badań w tym kierunku. Jednakowoż książka pani K. nie jest bynajmniej tylko pierwszą próbą rozwiązania zagadnienia. Wobec rozległości tematu, trudności problemu (melodyka przynosi bodaj że najdelikatniejsze i najsubtelniejsze kwestje do rozstrzygnięcia w muzykologji), i wobec faktu, że — jak to wskazaliśmy we wstępie — trzeba tu było budować od podstaw, już samo należyte postawienie problemu z uwzględnieniem rezultatów najnowszych badań naukowych byłoby wielką zasługą. Autorka nietylko dokonała tego czynu niemałej wagi, ale nadto doszła w rozwiązaniu tak postawionego problemu do licznych i do bardzo poważnych wyników. Dlatego byłoby bardzo pożądanem i dla chwały polskiej nauki korzystnem, aby „Melodyka“ pojawiła się w tłuma-

czeniu na języki obce, a przynajmniej aby autorka jej w fachowych czasopismach zagranicznych zaznajomiła świat naukowy z rezultatami swoich badań.

Na zakończenie jeszcze kilka uwag.

Co się tyczy wykładu: jasność pojęć, ścisłość rozumowania, precyzję w wyrażaniu się, czystość i poprawność języka — te zalety posiada autorka w wysokim stopniu. Niejeden pracownik na niwie naukowej może się pod tym względem nauczyć wiele od tej autorki.

Na specjalne podniesienie zasługuje też forma zewnętrzna książki, która odznacza się dość rzadko u nas spotykaną starannością. Znakomity papier, druk piękny i wyraźny, liczne przykłady nutowe wykonane bez zarzutu, korekta nader sumienna,[21]) — pod każdym względem książka służyć może za wzór do naśladowania. Dodajmy wreszcie, że skorowidze na końcu książki uzupełniają równie wzorowo całość.

Reasumując zatem wrażenie, jakie „Melodyka Chopina" sprawia na czytelniku, powiedzmy: książkę tę należy powitać z radością, a w jej autorce uznać jedną z najpoważniejszych sił na polu muzykologji w Polsce, w dziedzinie melodyki zaś specjalistkę, której kompetencji niełatwo u nas dorównać będzie można.

Genewa 19 września 1930.

Dr. Benedykt Szabolcsi (Budapeszt)

GŁÓWNE KIERUNKI BADAŃ MUZYCZNYCH NA WĘGRZECH

Muzykologja węgierska liczy obecnie równo 100 lat. Już w XVIII wieku pojawiły się teoretyczno-muzyczne pisma w węgierskim języku, podyktowane potrzebami praktyczno-instruktywnemi (podręczniki) i niesamodzielne (Jerzy Maróthi, 1740, 1743; Antoni Balla, 1774 i t. d.). Dopiero od r. 1829—1832 ogłasza wszechstronny badacz muzyczny, Gabrjel Mátray (1797—1875), szereg rozpraw w czasopiśmie „Tudományos Gyüjtemény" o „ogólnej historji muzyki", w obrębie których mieści się rozdział o „historji muzyki na Węgrzech", podający szereg najważniejszych przyczynków w zakresie tego przedmiotu i będący poniekąd podstawą dla późniejszych badań nad muzyką węgierską. Wiek XIX stał się czasem rozkwitu historycznej myśli na Węgrzech i czasem powstania najwybitniejszych dzieł historycznych, która to nauka musiała wywrzeć stanowczy wpływ także na badania z zakresu historji muzyki węgierskiej. Węgierska muzykologja nie mogła się bezpośrednio przyłączyć do międzynarodowych kierunków i tendencyj. Dawna muzyka węgierska leżała bowiem na uboczu od dróg międzynarodowego rozwoju. Muzykologja zaś węgierska, która powstała w ścisłym związku z żywym kultem muzyki i nie rozporządzała nigdy środkami i materjałami

[21]) Drobne pomyłki i przeoczenia są nieuchronne i nieuniknione. Na kilka, nieuwzględnionych w Erratach, pragnąłbym zwrócić uwagę dla ustrzeżenia czytelników przed nieporozumieniami: str. 68, w. 10, zamiast *drugi* ma być *pierwszy;* str. 117, w. 7, zamiast *górny* ma być *dolny;* str. 124 w. ostatni, zamiast *dolnym* ma być *górnym;* str. 126, w. ostatni, zamiast *9* ma być *10;* str. 157, w. 1, zamiast *zbieżne* ma być *zygzakowate;* str. 158, w przykładzie 220 znak obiegnika ma być odwrócony; str. 195, w. 21, zamiast *w ustępie IV* ma być *w ustępie V;* str. 246, w. ostatni, zamiast *c-moll* ma być *f-moll.*

europejskiej muzykologji, nie mogła brać udziału we wspólnej międzynarodowej pracy muzykologicznej. Rozpoczynająca się z wystąpieniem M á t r a y'a literatura muzykologiczna uświadomiła sobie ten stan rzeczy wkrótce i postawiła sobie za cel pośredniczenie w rozpowszechnianiu na Węgrzech wyników międzynarodowych badań i badania nad historją muzyki ojczystej. Sam Mátray wydał w r. 1859 najważniejsze zabytki węgierskiej muzyki epicznej wokalnej XVI wieku (T i n ó d i i in.). Jego następcą był Stefan B a r t a l u s (1821—1899), który wydał kilka wybitnych studjów i publikacyj (1869: Liturgiczne śpiewy węgierskich konfesyj w XVI i XVII wieku; 1869: „Węgierski Orfeusz"; 1882: Przyczynki do historji muzyki węgierskiej), oraz Michał B o g i s i c h (1839—1919), autor kilku prac o dawnej muzyce kościelnej (1881: Węgierskie pieśni kościelne XVIII wieku; 1882: Cantionale et Passionale Hungaricum; 1886: Śpiewnik Fr. Leon. Szegedi'ego z r. 1674 i in.). Następna generacja, z końca XIX i początku XX w., prowadziła dalej badania źródłowe, ale dążyła do syntetycznego ujęcia całego rozwoju muzyki węgierskiej i zwróciła się — odstraszona kilkoma przedwczesnemi i nieudanemi konstrukcjami historycznemi — do ostrożniejszej i sumienniejszej krytyki poszczególnych zabytków. I tak: Ponori T h e w r e w k w r. 1899 a Jan C s i k y w r. 1905 usiłują dać bibljografję zabytków węgierskich, Berthold F a b ó ogłasza w r. 1908 próbę „Historyczno-muzycznego rozwoju węgierskiej pieśni ludowej". Géza M o l n á r wydaje w r. 1904 „Teorję węgierskiej muzyki", zaś Jan S e p r ö d i, najbardziej z nich krytyczny i uzdolniony, walczy w szeregu prac przeciw przedwczesnym teorjom węgierskiej muzyki i wydaje w r. 1909 „Historyczno-muzyczne przyczynki do kodeksu Kájoni" (1634—71).

Dla większości tych badaczy z końca XIX i pocz. XX wieku oznaczało zbadanie dawnej muzyki węgierskiej niejako obowiązkowe historyczne uzasadnienie współczesnego narodowego ruchu muzycznego. Pragnęli wzmocnić żywą kulturę muzyczną i narodowe uświadomienie muzyczne w drodze odkrycia przeszłości. Widoczne to jest dziś jeszcze w polemicznych pismach skierowanych przeciw słynnej książce Liszta o muzyce cygańskiej (1859), a ogłoszonych w czasopiśmie muzycznem „Zenészeti Lapok" (w latach sześćdziesiątych kierowanem przez Kornela Á b r á n y i i Michała M o s o n y i), gdzie wentylowano różne problemy muzyczne przy udziale najszerszych warstw publiczności. Tu należy również patrjotycznie nastrojona publikacja „Renesans Kuruców" z lat dziewięćdziesiątych, w której Juljusz K á l d y wydał na nowo (bez pretensyj naukowych) dłuższy szereg starowęgierskich pieśni, popularyzując je w całym kraju. Ale systematyczne uporządkowanie historycznych badań w tym czasie jeszcze nie istnieje. Krytyka źródeł, metodyczne opracowanie pewnego działu lub pewnego okresu nie są jeszcze uznawane za postulaty. Stąd chwiejność obrazu historycznego, możliwość bardzo śmiałych teoryj, brak właściwych krytycznych wydań zabytków i jednolitej

perjodyzacji, jakkolwiek istnieje już zdawanie sobie sprawy z pojęcia „*przeszłość*".

Nowe podniety, szereg nowych problemów dla węgierskiej muzykologji przyszedł od strony *muzyki ludowej*. Prawie wszyscy węgierscy muzykologowie XIX wieku byli równocześnie folklorystami. Mátray wydał w r. 1852—58 trzy serje pieśni ludowych węgierskich, Bartalus w r. 1873—96 siedm tomów pieśni ludowych, Seprödi w r. 1902—16 siedmiogrodzkie pieśni ludowe. Ale badacze ci widzieli w tych pieśniach niejako w pierwszym rzędzie prymitywną paralelę do rozwoju muzyki artystycznej, wartość etnologiczną, objawienie duszy ludu. Zmiana nastąpiła dopiero z ukazaniem się prac i publikacyj Kodály'ego i Bartók'a, gdy już od r. 1896 Béla Vikár pracował z pomocą fonografu. Pierwsza publikacja Zoltána Kodály'ego ukazała się w r. 1905 w czasopiśmie „Ethnographia". Po niej wydali wspólną pracę Kodály i Bartók w r. 1906, mianowicie „Dwadzieścia ludowych pieśni węgierskich". Najważniejsze wydawnictwa mogły ukazać się dopiero po skończeniu wojny. Obydwaj badacze wydali w r. 1923 „Sto i pięćdziesiąt pieśni lud. siedmiogrodzkich", w r. 1924 Bartók publikuje „Węgierską pieśń ludową" (320 melodyj), w r. 1924 Kodály wydaje „Pieśni ludowe z okolicy Nagyszalonta". Zbiorowe wydanie wszystkich dotychczas zebranych melodyj ludowych w ilości 10.000 zaprojektowała na czas najbliższy Węgierska Akademja Nauk. Nowe te badania i publikacje wydały nadspodziewane wyniki i otworzyły dalekie perspektywy dla całej węgierskiej muzykologji. Odkrywszy najstarszą i najwartościowszą warstwę ludowych melodyj w najodleglejszych zapadłych wsiach i wyrwawszy je z zapomnienia, ujrzała muzykologja węgierska w pieśni ludowej podstawę całej węgierskiej kultury muzycznej, a zarazem jej najżywszą historję muzyki (por. Kodály'ego: „Melodja Argirus", 1921). „Węgierska pieśń ludowa — pisze Kodály — nie jest tylko odbiciem życia wsi, nie jest tylko wyrazem prymitywnych uczuć człowieka ze wsi, lecz zwierciadłem całej duszy węgierskiej. Jakby wielkie zbiorowisko wchłaniała ta pieśń przez wieki wszystkie źródła węgierskiego życia duszy; wszystkie przeżycia węgierszczyzny od jej dzieciństwa pozostawiały w niej swój ślad". Muzyka ludowa została uznana za schronienie wszelkich artystycznych inicjatyw. Wchłaniając w siebie resztki starowęgierskiej muzyki artystycznej, uratowała w nich część starowęgierskiego ogólnego dobra, dawnej jedności ludowej, zaginionej przez powolne różnicowanie się narodu w ciągu stuleci.

Wraz z wystąpieniem tych nowych punktów widzenia wystąpiły także właściwe problemy zasadnicze, trudności w badaniu węgierskiej przeszłości muzycznej. Na czem polegają te trudności? W każdym razie po części leżą one w fakcie, że brakują jeszcze zabytki całych epok. Np. nie znamy instrumentalnej muzyki węgierskiej z przed r. 1790 prawie wcale. Ale główny problem leży w rozdwojeniu rozwoju muzyki na Węgrzech. Stają przed nami

dwa różne kierunki: pierwszy, w którym widzimy rozwój właściwej muzyki węgierskiej, pozostawał przez cały czas swego istnienia poza miastami i rezydencjami (przeważnie), jako wiejsko-naturalistyczno-prymitywna kultura muzyczna, w sąsiedztwie bezpośredniem z muzyką ludu, bez możności wyzyskania jej w muzyce artystycznej, bez dojścia do wielkich form, do wybitnych wyników artystycznych. Obok tego kwitnął jednak w miastach, a od początku XVIII wieku także w rezydencjach, technicznie o wiele bardziej rozwinięty kult muzyki w duchu europejskim, który jednakże nie może być uznany za węgierską muzykę, za muzyczne objawienie narodu węgierskiego, lecz za pewien rodzaj „namiestnictwa zachodniej muzyki na Węgrzech". Podporami tego kultu byli przeważnie niemieccy muzykanci, technicznie wyszkoleni. Węgierska epiczna muzyka, węgierska muzyka wirginalistyczna XVII wieku, studencka muzyka chóralna XVIII wieku pozostały bez wyjątku w obrębie najszczuplejszych ram, podczas gdy w centrach ówczesnego „europeizmu", w „namiestnictwach" obcej kultury, zwłaszcza zaś w miastach o ludności i kulturze niemieckiej kwitnęła okazała produkcja muzyczna w ramach bogatych form zachodnich. Te dwa kierunki stopiły się razem dopiero w ciągu XIX wieku pod działaniem nowego, jednolitego, zdolnego do rozwoju stylu narodowego, węgierskiego.

Problemy tego rodzaju wymagały koniecznie, aby rozwijało się metodycznie badanie poszczególnych dziedzin kultury i ich wzajemnego oddziaływania na siebie, i to z jak największą starannością. One to jednak doprowadziły do przekonania, iż cały obręb problemów węgierskiej historji muzyki wiąże się jak najściślej z zasadniczemi problemami całej historji Węgier i może być należycie zbadany i uchwycony tylko w ramach tej ostatniej.

Należy zauważyć, iż rzeczywiście najnowsze badania muzyczne na Węgrzech weszły na drogę otworzoną w tym sensie przez naukę o folklorze muzycznym i dążą w kierunku osiągnięcia idealnego obrazu rozwojowego węgierskiej kultury muzycznej. Zarówno badania nad melodjami ludowemi jak i nad historją kultury muzycznej mogły sobie wziąć za wzór metodyczności i sumienności publikacje B a r t ó k a i K o d á l y'e g o. Z jednej strony bada się historję kultury muzycznej w miastach i historję muzyki artystycznej. Tu należą prace bibljotekarza Kolomana I s o z a (1907—8: Historja muzyki w mieście Körmöcbanya; 1926: Historja kultury muzycznej Budapesztu, cz. I; prócz tego świetna praca o Codexie Pray, ok. 1200). Erwin M a j o r wydał kilka monografij do historji muzyki węgierskiej XVIII i XIX wieku (1925: Jan Fuss i jego czasy; 1928: Jan Bihari; 1928: Ratio Educationis królowej Marji Teresy i węgierska nauka muzyki — nadto przyczynki do poznania stosunków Haydna, Beethovena i innych z Węgrami). Redagowany przez K o d á l y'e g o cykl „Węgierskie szkice muzyczne" postawił sobie częściowo za cel metodycznie naukową publikację starowęgierskich dokumentów muzycznych, częściowo zaś systematyczne zbadanie historji kul-

tury muzycznej w poszczególnych epokach i środowiskach. Béla Sztankó wydał w r. 1927 tańce tabulaturowe z rękopisu z Lewoczy (wiek XVII), Erwin Major swoją biografję Bihari'ego, a Benedykt Szabolcsi wydał w r. 1929 melodje lutnisty i kronikarza Sebastjana Tinódi'ego z XVI wieku. Dalsze badania znajdują się w toku. — Emil Haraszti, Jan Hammerschlag i Otto Gombosi zwrócili się ku problemom międzynarodowym. Ostatni z nich napisał doskonałą pracę o Obrechcie (1925), Haraszti wydał pracę o onomatopei i rozwoju słownictwa instrumentalnego (1927), Hammerschlagowi zawdzięczają Węgrzy pierwszą książkę o Bachu (1926).

Z czasopism muzycznych węgierskich, zajmujących się także naukowemi zagadnieniami, należy wymienić z ostatnich czasów: „Zenei Szemle" (od r. 1917 — red.: Dezsö Járossy, Aladár de Tóth i Benedykt Szabolcsi), „A Zene" (1926—28), „Crescendo" (red.: Otto Gombosi), „Muzsika" (od lutego r. 1929 — red.: Wiktor Papp, Géza Koudela, Imre Stefánia i Erwin Major).

Co się tyczy bibljotek i muzycznych zbiorów, to praca znajduje się jeszcze w stadjum początkowem. Daleko jeszcze do planowej organizacji w tym zakresie. Wartościowy materjał druków, manuskryptów i instrumentów znajduje się w „Narodowem Muzeum Węgierskiem" w Budapeszcie. Sam oddział etnograficzny posiada więcej niż 2000 fonograficznych zdjęć melodyj ludowych (Béli Vikara, Bartóka, Kodály'ego i in.), osobny zaś oddział bibljoteki muzycznej pod kierownictwem K. Isoz'a już się organizuje. Dość wielką bibljotekę muzyczną posiadają: Budapeszteńska Narodowa Szkoła Muzyczna i Akademja Muzyczna. Bibljoteki prowincjonalne są co do zbiorów muzycznych bez większego znaczenia (Sárospatak i in.).

Na uniwersytecie w Budapeszcie odbywały się do ostatnich czasów wykłady dwóch docentów prywatnych; jeden z nich jednak, Władysław Toldy, zmarł przed niedawnym czasem, drugi zaś Emil Haraszti, otrzymał dla celów naukowych urlop na dłuższy czas, tak, że obecnie nie odbywają się żadne wykłady muzykologiczne. W Akademji wykładają historję i estetykę muzyki: Géza Molnár, Antoni Molnár i Albert Siklós. Pierwszy z nich wydał w latach 1911—16 podręcznik ogólnej historji muzyki, drugi zwrócił na siebie uwagę szeregiem wartościowych studjów z historji i estetyki (1920: Historja europejskiej muzyki do r. 1750; 1922: Socjologja historji muzyki; następnie prace o Bachu, Händlu, Beethovenie i in.), trzeci wreszcie napisał kilka teoretycznych podręczników i zajmuje się głównie instrumentacją.

Na polu praktycznego *kultu dawnej muzyki* nastąpił w ostatnich latach bardzo piękny rozkwit. „Palestrinowskie Stowarzyszenie Chóralne", „Chór Cecyljański" (pod kierownictwem L. Bárdosa), „Budapeszteńskie Towarzystwo Chóralne i Śpiewackie" (pod kier. Emila Lichtenberga) i „Stowarzyszenie motetowe i madrygałowe" (pod kier. Jana Hammerschla-

g a) wykonują regularnie dawne dzieła wokalne, przeważnie a cappella, ale bez poszczególnego uwzględnienia dawnej muzyki węgierskiej. „Narodowa Szkoła Muzyczna“ urządzała niedawno historyczne koncerty, w których programie znajdowała swe miejsca także starowęgierska muzyka.

Wszystko razem biorąc można powiedzieć, iż muzykologja na Węgrzech znajduje się jeszcze w stadjum początkowem. Najwyższe swe zadania już, zdaje się, zrozumiała. Nadejdzie może czas, w którym je spełni.

Budapeszt, w r. 1929.

BIBLJOGRAFJA PRAC Z ZAKRESU MUZYKI ZA ROK 1929 i 1930

Zestawiła Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

1929.

X. Chlondowski Antoni: Nauka harmonji. Podręcznik dla uczniów szkół organistowskich. Przemyśl. Nakładem Salezjańskiej Szkoły Organistów w Przemyślu.

Furmanik Stanisław: Próba wyznaczenia przedmiotu muzyki. Odbitka z „Kwartalnika Muzycznego“. Warszawa.

Instrumenty Muzyczne. Monografja zbiorowa pod redakcją Mateusza Glińskiego. Warszawa. Nakładem „Muzyki“. (Zawiera prace W. Hulewicza, W. Landowskiej, Ks. Dr. H. Feichta, St. Niewiadomskiego, K. Stromengera, Dr. Józefa Reissa i Dr. A. Simon).

Jachimecki Zdzisław: Muzyka polska. Cz. I. Cz. II. Odbitka z dzieła (zbiorowego) „Polska, jej dzieje i kultura“. Warszawa.

Opieński Henryk: La musique polonaise. Paryż. Gebethner et Wolff.

X. Skierkowski Władysław: Puszcza Kurpiowska w pieśni. Cz. II, z. I. Płock Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego w Płocku.

Stoiński Stefan M.: Najdawniejsze znaki muzyczne i ich pochodzenie. Katowice. Skład główny: Dom Książki Polskiej w Warszawie.

Szarlitt Bernard: Nieznany skarb w Polsce. Zbiory muzyczne Edwarda Wrockiego. Odbitka z „Naokoło świata“. Warszawa.

Tołwiński Gabrjel: Akustyka muzyczna. Warszawa. Nakładem Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej.

Wójcikówna Bronisława: Problemy formy w muzyce romantycznej. Odbitka z monografji zbiorowej „Romantyzm w muzyce“ (1928). Warszawa.

1930.

Barbag Seweryn: Systematyka muzykologji. Lwów. Skład główny: Dom Książki Polskiej w Warszawie.

Bronarski Ludwik: Rękopisy muzyczne Chopina w Genewie. Odbitka z „Księgi pamiątkowej ku czci Prof. Dr. Adolfa Chybińskiego“. Kraków.

Binental Leopold: Fryderyk Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Warszawa. Nakładem Drukarni Wł. Łazarskiego.

X. Feicht Hieronim: O mszy wielkanocnej Marcina Leopolity. Odbitka z „Kwartalnika muzycznego“. Warszawa.

Jachimecki Zdzisław: Nieuwzględnione dotychczas źródło melodji Bogurodzicy. Odbitka z „Muzyki". Warszawa.

Jachimecki Zdzisław: Średniowieczne zabytki polskiej kultury muzycznej. I. Łacińskie historiae, hymny i sekwencje kościoła polskiego. Odbitka z „Muzyki kościelnej". Poznań.

Jachimecki Zdzisław: Frederic Chopin et son oeuvre. Paryż. Librairie Delagrave.

Jachimecki Zdzisław: Na marginesie pieśni studenckiej z XV wieku. Kraków. Nakładem autora.

Księga pamiątkowa ku czci Profesora Dr. Adolfa Chybińskiego ofiarowana przez uczniów i przyjaciół z okazji pięćdziesiątej rocznicy urodzin i dwudziestej rocznicy jego pracy naukowej (1880—1905—1930). Kraków. Nakładem autorów. Skład główny: Gebethner i Wolff. (Zawiera prace J. Pulikowskiego, Dr. M. Szczepańskiej, Dr. W. Piotrowskiego, X. Dr. H. Feichta, Dr. L. Bronarskiego, Dr. Br. Wójcik-Keuprulian, H. Windakiewiczowej, Dr. St. Łobaczewskiej, Dr. Z. Lissa i W. Friemanna).

Księga pamiątkowa VI Ogólnośląskiego Zjazdu Śpiewaków i Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w Katowicach w czerwcu 1930 roku. Pod redakcją Stefana M. Stoińskiego. Katowice. Nakładem Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. (Zawiera m. i. prace Dr. E. Szrameka. Dr. H. Opieńskiego, Dr. Z. Jachimeckiego).

Lissa Zofja: Politonalność i atonalność w świetle najnowszych badań. Odbitka z „Kwartalnika Muzycznego". Warszawa.

Lissa Zofja: O społecznem znaczeniu muzyki w historji ludzkości. Odbitka z „Przeglądu Społecznego". (Lwów).

Lissa Zofja: O harmonice Aleksandra Skrjabina. Odbitka z „Kwartalnika Muzycznego". Warszawa.

Lissa Zofja: Znaczenie akustyki dla teorji harmonji. Odbitka z „Księgi pamiątkowej ku czci Prof. Dr. Adolfa Chybińskiego". Kraków.

Łobaczewska Stefanja: O ekspresjoniźmie muzycznym. Odbitka z „Księgi pamiątkowej ku czci Prof. Dr. Adolfa Chybińskiego". Kraków.

Muzyka Podhala. Zebrał i opracował Stanisław Mierczyński. Ilustrowała Zofja Stryjeńska. Wstęp napisał Karol Szymanowski. Lwów-Warszawa. Książnica-Atlas.

Nowa Muzyka. Monografja zbiorowa pod redakcją Mateusza Glińskiego. Warszawa. Nakładem „Muzyki". (Zawiera prace M. Glińskiego, K. Szymanowskiego, Dr. St. Łobaczewskiej, A. Schönberga, Dr. K. Rathausa, T. Jareckiego, A. Weissmanna, K. Stromengera).

X. Orzech W.: Śpiew kościelny a szkoła. Odbitka z „Muzyki w szkole". Tarnów. Nakładem „Polonii".

Rytel Piotr: Harmonja. Warszawa. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej.

Szczepańska Marja: Nowe źródło do historji muzyki średniowiecznej w Polsce. Odbitka z „Księgi pamiątkowej ku czci Prof. Dr. Adolfa Chybińskiego". Kraków.

Szczepańska Marja: Do historji muzyki wielogłosowej w Polsce z końca XV wieku. Odbitka z „Kwartalnika Muzycznego". Warszawa.

Taniec. Monografja zbiorowa pod redakcją Mateusza Glińskiego. Warszawa. Nakładem „Muzyki". Tom I (zawiera prace M. Glińskiego, K. Iłłakowiczówny, W. Witwickiego, Fr. Siedleckiego i E. Kuryły) i tom II (zawiera prace H. Lińskiego).

Windakiewiczowa Helena: Ze studjów nad formą muzyczną pieśni ludowej. Odbitka z „Księgi pamiątkowej ku czci Prof. Dr. Adolfa Chybińskiego". Kraków.

Wójcik-Keuprulian Bronisława: Melodyka Chopina. Lwów. Nakład K. S. Jakubowskiego.

Wójcik-Keuprulian Bronisława: O trioli w mazurkach Chopina. Odbitka z „Księgi pamiątkowej ku czci Prof. Dr. Adolfa Chybińskiego". Kraków.

Wrocki Edward: Instrukcja regestracji spoczynku zmarłych muzyków. Odbitka z „Życia organisty". Warszawa.

Wrocki Edward: Eksponaty muzyczne wystawy teatralnej w r. 1929 w Warszawie. Warszawa

Wrocki Edward: Na marginesie problemu umuzykalnienia mas. Odbitka z „Życia organisty". Warszawa.

Wrocki Edward: Książę pieśni. Szkic o Stanisławie Moniuszce. Katowice. Nakładem Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

Wrocki Edward: Wystawa Moniuszkowska 7, 8, 9 i 10 czerwca 1930 (w Katowicach). Katowice. Nakładem Wydziału Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

SPRAWOZDANIA

Jachimecki Zdzisław: Muzyka polska w epoce Piastów i Jagiellonów. W „Polsce, jej dziejach i kulturze od czasów najdawniejszych, aż do chwili obecnej", tom I, z. 23 i 24, rozdz. XIX, str. 531—555. Wydawnictwo Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego, Warszawa (1928—1929) — i odbitka z tej pracy, p. t. „Muzyka polska. Część pierwsza. Epoka Piastów i Jagiellonów" (b. m. i r.), 4°, 27 stron.

Praca ta obejmuje dzieje muzyki polskiej aż do r. 1572, t. j. do śmierci Zygmunta Augusta. Data niniejsza nie stanowi oczywiście przełomu w muzyce polskiej XVI wieku. Podyktował ją jedynie układ zbiorowego dzieła, w którem ukazała się omawiana praca. Również podział historji muzyki polskiej na epokę Piastów i epokę Jagiellonów nie może być uznany za racjonalny ze stanowiska dziejów muzyki, ponieważ jest podziałem wynikającym z historji politycznej, a nie historji kultury duchowej. Przełomy w dziejach naszej muzyki do r. 1572 dadzą się oznaczyć bez trudu, o ile je traktujemy ze stanowiska kolejnego następowania po sobie stylów muzycznych. Sądzę, że mimo przyjęcia podziału materjału według epok politycznych (dawno już zarzuconego), można nawet w popularnej pracy, jaką jest praca autora, zmiany w stylach silniej zaznaczyć i podkreślić, łącząc to z podmalowaniem ogólnego tła historyczno-muzycznego, które niekażdemu czytelnikowi może być znane. Pewne ogólne uwagi, odnoszące się do tej kwestji, byłyby podniosły wartość pracy, mającej przecież także pedagogiczne, pouczające zadanie. Trudno bowiem byłoby przypuścić, iż każdy czytelnik posiada już zasadnicze, wstępne, ogólne wiadomości z ogólnej historji muzyki. Z tego stanowiska musi być również praca ta oceniana. Niezawsze autor zdołał utrzymać się na linji przeznaczenia pracy dla szerszego grona czytelników, sięgając raczej do sfer bardziej fachowych, z drugiej zaś strony nie uniknął licznych nawet sprzeczności z pojęciami, metodami i wynikami polskiej i obcej nauki historji muzyki, które w przystępnej formie dałyby się bez trudu podać i w umysłach szerszego grona czytelników zaszczepić. Jeśli chodzi o całość jego pracy, to w stosunku do innych podobnych prób autora, w szczególności zaś jego „Historji muzyki polskiej" (1920), nie przedstawia ona zasadniczych zmian, prócz czysto zewnętrznych (ilość ilustracyj i nutowych przykładów) i pewnych szczegółów. W metodzie pracy dają się tu i owdzie zauważyć pewne oznaki pośpiechu oraz liczne usterki i braki ogólniejsze i szczegółowsze, które w niniejszym referacie nie mogłyby być pominięte, gdyż sięgają często w kwestje zasadniczej natury.

Zajmując się na wstępie swej pracy monodjami gregorjańskiemi w Polsce (wiek XIV i XV) wzgl. „historjami", sekwencjami i hymnami, mającemi związek z muzyką kościelną w Polsce przed r. 1500, dotyka autor tematu, który dopiero w przyszłości będzie mógł być opracowanym według wymagań nauki. Ogranicza się zatem do omówienia tych zabytków monodji kościelnej, które mu były znane. Najobszerniej zajmuje się melodją pieśni „Bogurodzica", mniej dokładnie omawiając inne zabytki, choćby na obszerniejsze omówienie zasługiwały.

Autor cytuje odnośne prace mniej lub więcej naukowe. Przy omawianiu melodji „Bogurodzicy" pominął jednak z niewiadomego powodu pracę X. D-ra W. Gieburowskiego, zawierającą bardziej poprawną w szczegółach transkrypcję, aniżeli ta, jaką daje autor, bo bardziej odpowiadającą racjonalnym wymaganiom nauki. Cytując zaś hymn „Gaude Mater Polonia" rzekomo według „Szczebli do nieba" Teofila Klonowskiego (1867), wprowadza niezgodne z wersją tego ostatniego zmiany (takt 4, 7, 13, 15 i 19), nie zawiadamiając o tem czytelnika. Sprawdzenie zaś tego faktu nie czyni korzystnego wrażenia. Szereg uwag, jakie autor czyni odnośnie do zabytków, które tu wchodzą w rachubę, nasuwa poważne wątpliwości co do jego stanowiska wobec zjawisk historycznych w zakresie muzyki. Są to poprostu sprzeczności lub nieracjonalności, wynikające z trudu szukania drogi pośredniej pomiędzy objektywnym sądem historycznym i subjektywną metodą wartościowania. Powstają więc najróżniejsze nieścisłości w treści i formie sądów, mogące zwłaszcza w czytelniku „przeciętnym" wywołać niepożądany chaos myślowy. Kilka wypowiedzianych przez autora poglądów weźmiemy pod analizę krytyczną, aby sąd nasz nie wydał się bezpodstawnym. O melodji IV cz. „Bogurodzicy" pisze autor (str. 6), że „ma w sobie raczej zawadjackie (!) niż nabożne rysy, o ile tylko przyspieszymy cokolwiek tempo jej wykonania". Sądzę, że w oznaczaniu stylu czy charakteru jakiejkolwiek melodji byłoby błędem przyspieszać czy opóźniać jej tempo, ponieważ taka metoda prowadziłaby do absurdu, a nie do prawdy. I czy autor mógłby nam logicznie i rzeczowo udowodnić, że w epoce powstania tej melodji również uważano rysy jej za „raczej zawadjackie" niż „nabożne"? Każda epoka ma swoją zbiorową psychologję, estetykę i swój styl. Nauka historyczna rozporządza innemi i licznemi środkami, które daleko dokładniej prowadzą do celu, aniżeli te, które nam pragnie demonstrować autor. Także podsuwanie „tanecznego" charakteru tej melodji (autor pisze błędnie o „tanecznej *f o r m i e*") jest subjektywnym sądem i pozostaje w zależności od również subjektywnie i suggestywnie przyspieszonego tempa.—Podobne nieścisłości towarzyszą poglądowi na melodję pieśni XV i XVI w., zaczynającej się od słów „Jezusa Judasz sprzedał". Autor pisze (str. 6): „S t a r o ś w i e c k a forma zapisania tej melodji, widoczna tu w nutach większej wartości a także k a l w a r y j s k o - d z i a d o w s k i sposób śpiewania pieśni, nie może ukryć przed nami właściwego jądra tej muzyki, którem jest jakaś r d z e n n i e l e c h i c k a f r a z a t a n e c z n a". Nie wiemy, co autor rozumie przez „staroświecki" sposób notacji. D l a k o g o jest on „staroświeckim"? Przecież w rękopisie z XVI wieku notacja ta nie jest staroświecką; byłaby nią, gdyby posiadała n. p. cechy notacji mensuralnej z przed r. 1450, ale tak nie jest, ponieważ odpowiada notacji XVI wieku. Użycie wyrażenia: „kalwaryjsko-dziadowski sposób śpiewania" jest wprawdzie zabawne i przypomina nieco styl ś. p. Aleksandra Polińskiego, ale równocześnie sprawia czytelnikowi pewien kłopot, zwłaszcza wtedy, gdy nie zna tego sposobu śpiewania. Nie żyjąc w XVI wieku, nie mógłby nas autor zapewnić, że wtedy tak właśnie tę pieśń śpiewano. W XIX i XX wieku zapewne nie słyszał jej, ponieważ nie jest już śpiewana. Nie wiemy więc, dlaczego koniecznie sposób jej wykonywania musi być „kalwaryjsko-dziadowskim". Jest to zatem również subjektywizm, ponieważ żadnego dowodu na swe twierdzenie autor nie przedstawia. Ale najbardziej zastanawia nas owa „rdzennie lechicka fraza taneczna". Nikt nie zna i znać nie może zabytków „lechickiej" muzyki, zjawiska związanego z pewnem miejscem i pewnym czasem. Tem bardziej nie może nikt znać żadnej... „r d z e n n i e lechickiej" muzyki tanecznej wzgl. frazy tanecznej". Nie mamy więc żadnej podstawy do oznaczenia „lechityzmu" czy stylu lechickiego w muzyce i odróżnienia go od tego, co jest muzycznie p o l s k i e m. Mam wrażenie, że chodziło tu może o jakąś frazę l i t e r a c k ą, która jednakże nie wyjaśniła niczego. Subjektywnem zaś jest dopatrywanie się frazy tanecznej w syme-

trycznie zbudowanej melodji mającej na stępstwo nut odpowiedniej wartości. Że melodje pierwotnie nawet gregorjańskiego pochodzenia zamieniał i zamienia lud na melodje taneczne lub marszowe, to jest rzeczą powszechnie znaną także na ziemiach słowiańskich, ale nie mamy żadnego dowodu na to, że melodja o „Judaszu" była wówczas już taneczną. Sama intuicja nie może tworzyć podstawy dla sądu tej treści. Zbyteczne jest tu powoływać się aż na praktykę „ludów pierwotnych", bo któż może udowodnić że melodję „judaszową" stworzył na naszych ziemiach „lud pierwotny"? A jeśli ją tylko przekształcił? Zupełnie zaś niemożliwe jest powoływanie się aż na „słynne Spiritual Songs murzynów amerykańskich" (str. 7), choćby nie wiem jak byli dziś murzyni w modzie. Materjały słowiańskie byłyby autora doprowadziły do bardziej realnych i w każdym razie lepszych rezultatów. Owe „Spiritual Songs" są według autora „naiwnem powtórzeniem zasadniczych cech tańców" murzyńskich Gdzież zaś mamy dowód, że takiem samem powtórzeniem „rdzennie lechickich" tańców była właśnie pieśń „judaszowa"? Należy więc unikać tak ryzykownych i nie dających się udowodnić poglądów (zwłaszcza w pracy popularnej), „by — jak autor pisze na str. 1 — nie zabrnąć w sferę fantazji".

Od str. 7 do 14 zajmuje się autor dziejami muzyki wielogłosowej w Polsce w XV wieku.

Z I połowy XV wieku zna autor jedno, najważniejsze, ale też tylko jedno źródło wielogłosowej muzyki w Polsce, t. j. rękopis 52 Bibljoteki Ord. Hr. Krasińskich w Warszawie. Istnieją jeszcze t r z y inne źródła, i to wcale n i e nieznane w nauce. Nie jest dość zrozumiałym powód, który autora skłonił do pominięcia rkp. 2464 Bibljoteki Jagiellońskiej w Krakowie. W poprzednich swych pracach wspomina autor o tym zabytku, który był w posiadaniu św. Jana Kantego, powstał w Krakowie i należy do historji muzyki w Polsce. Nie byłoby dostatecznym powodem to, że w tym rękopisie znajdują się nazwiska niemieckie, skoro nie brak polskich. O innem z trzech nieuwzględnionych źródeł już dawniej, na szereg lat przed powstaniem pracy autora, wspominają prace francuskie i niemieckie, a także (w ostatnich czasach) polskie. Także o trzeciem źródle nie brak wzmianek w dawniejszych polskich pracach. Jestem zdania, że nawet przeciętny czytelnik polski przyjąłby z zadowoleniem wiadomość, iż po kulcie muzyki wielogłosowej w Polsce z czasów pierwszych Jagiellonów pozostało więcej zabytków niż tylko jeden. Każdy z nich posiada w swym rodzaju szczególne znaczenie, ponieważ na swój sposób może uzupełnić ogólny pogląd na polską kulturę muzyczną i jej związki z Zachodem. Ale i co do wyzyskania rękopisu 52 musimy poczynić wiele, i to zasadniczych zastrzeżeń. Już podana przez autora ilość utworów jest tylko przypadkowo trafna. Jest ich wprawdzie 36 (w rzeczywistości 37, jeśli weźmiemy pod uwagę krótki fragment nieznanego utworu), ale jest ich tyle z i n n y c h powodów, niż te, które autor podaje w katalogu tego rękopisu, zawartym w jego pracy p. t. Muzyka na dworze króla Władysława Jagiełły (1915). W pracy tej przyłącza autor trzykrotnie utwory do siebie nie należące i trzykrotnie dzieli głosy czterogłosowych kompozycyj na sześć kompozycyj dwugłosowych. Możnaby z tego wysnuć słuszny wniosek, iż właściwie nie zna dokładnie treści rękopisu. Byłoby jednak dobrze, gdyby autor w następnych pracach te błędy usunął. Są one następujące: 1) „Breve regnum" (kat. str. 13) n i e należy do „następującego Kyrie eleison", 2) po „Ave Mater" (kat. str. 19) opuścił lub do tego utworu błędnie przyłączył anonimowe „Magnificat", 3) po „Et in terra" (kat. str. 26) opuścił lub mylnie do niego przyłączył anonimowe „Alleluia"; 4) w „Et in terra Czakaris" (kat. str. 23 i 25) mylnie rozdzielił po 2 pary głosów, a prócz tego błędnie odczytał notację rękopisu; 5) to samo dotyczy anonimowego „Et in terra (kat. str. 23 i 24); 6) to samo dotyczy „Patrem omnipotentem" Ciconii (kat. str. 27 i 28), z zupełnie błędnem odczytaniem rękopisu. Kwestją przykładów nutowych zajmiemy się nieco później. Twierdzenie (str. 7), że

„żadnej z zajmujących nas kompozycyj nie znamy z innego źródła" nie powinno być wypowiedziane w liczbie mnogiej. Już w dotychczasowych pracach wykazano, że jest inaczej. Jeśli autor sądzi (str. 7), że zbiór kompozycyj, zawartych w rkp. 52 powstał „na zamku królewskim w Krakowie", to należałoby przedstawić dowody na słuszność tego twierdzenia. Wzmianki o rodzinie królewskiej, zawarte w tekstach kilku kompozycyj, nie mogą tej sprawy przesądzić. W rkp. nie znajdują się tylko dwa utwory Zachariasa, lecz więcej. Jeśli autor twierdzi na str. 7, że pomiędzy anonimowemi dziełami tego rękopisu znajdują się niektóre „możebne że francuskiego pochodzenia", to wobec dotychczasowych, że tak powiem „italofilskich" poglądów autora na styl utworów tego zabytku należałoby wskazać na źródło tej zmiany... Wywody o rkp. 52, w szczególności zaś o dziełach Mikołaja z Radomia, zaopatrzył autor dwoma podobiznami z rękopisu i przykładami nutowemi. Niestety szereg przykładów zawiera błędy, wynikające z niedokładnej znajomości notacji staromensuralnej. Tem prawdopodobnie tłomaczy się, że autor podał mylną ilość taktów w 2 utworach Mikołaja z Radomia: 1) Gloria (str. 10) liczy 269, a nie 276 taktów; 2) Credo zawiera 257, a nie „około 300 taktów". Że myśl o wadliwem odczytaniu notacji jest uzasadniona, dowodzą tego przykłady nutowe, a mianowicie: 1) w przykładzie na str. 8—9 w takcie 7 głosu środkowego opuścił autor z niewiadomego powodu nutę *a* po nucie *b*, przez co zbytecznie usunął kwintę równoległą, tak częstą w dziełach Mikołaja z Radomia; 2) w tym samym przykładzie w t. 14—15 odczytał błędnie ligaturę w tenorze, wskutek czego dowolnie zmienił wartość nut i rytm (ligatura obliqua cum cauda descendente ma wartość brevis plus brevis, co przy zmniejszonych w przykładzie wartościach daje dwie całe nuty, a nie dwie półnuty); 3) w tym samym przykładzie w t. 29—30 mylnie odczytał w najniższym głosie nuty i wprowadził nieuzasadnione zmiany rytmiczne; 4) w tym samym przykładzie błędnie zrekonstruował drugą clausulę; takt I tej clausuli jest identyczny z taktem I clausuli I, należało zatem i w głosie środkowym powtórzyć ten sam zwrot, a nie przedłużyć bez powodu wartości nuty *c*, bo w ten sposób powstaje (w przykładzie) niemożliwy w budowie ówczesnej kadencji akord kwartsekstowy; reszta nut winna była być wyprowadzoną wiernie z konstrukcji innych głosów, i to bez najmniejszej nawet trudności, gdyż pod tym względem średniowieczny „modus procedendi" był ustalony (por. publikacje muzyki średn.); 5) w przykładzie nutowym na str. 10b u góry umieszcza autor zupełnie błędnie nuty, należące do taktów poprzednich, w taktach następnych i na odwrót; prócz tego zaś zmienia dowolnie ich wartości; wszak nuta *g* w takcie 2 jest „perfecta", wypełniając przeto cały takt, a prócz tego mniejsze wartości, po niej następujące, tworzą również pełny takt (reguła zasadnicza); 6) na tej samej stronie w szp. 2 u dołu (i w dalszym ciągu na str. 11) autor stosuje (podobnie jak dotychczasowi wydawcy hymnu „Cracovia civitas") błędnie „modus" zamiast „tempus", jakkolwiek w rękopisie nie zachodzi ani jeden wskaźnik użycia „modus"; wskutek tego w błędnej transkrypcji wypadają błędnie kadencje na słabych częściach taktu. Tak więc fałszywy obraz nutowy (a więc i dźwiękowy) musi doprowadzić do błędnych wniosków. Na tej samej stronie w szp. I u góry w 4 takcie głosu środkowego ma być nuta *a* (jak w rkp.), a nie *h*, Pomijam już takie szczegóły, jak gdzieniegdzie błędnie umieszczone lub pominięte akcydencje. Twierdzenie autora (str. 10), że „innych utworów Mikołaja (prócz jemu znanych) nie zdołano dotychczas odszukać, choć nie brak badaczy, poświęcających się szczególnie średniowiecznej muzyce polskiej", jest nieuzasadnione dlatego, że autor nie może wiedzieć, czy tak jest w istocie, a prócz tego jest błędne dlatego, że „badacze poświęcający się szczególnie średn. muzyce pols." odkryli nieznane utwory Mikołaja. Ci badacze dadzą się prawdopodobnie ograniczyć do jednego. Jeśli ponadto autor słusznie pisze, że „w nieznanych mu dotychczas źródłach" Mikołaj

z Radomia jest nazywany „także Mikołajem Radomskim" (str. 8), to wartoby przytoczyć źródła informacyj, bo zapewne sama intuicja nie doprowadziła autora do tego odkrycia. Źródła te są autorowi znane. Omówienie stosunku autora do rkp. 52, jako jedynego źródła, musimy zakończyć uwagą dłuższą, która nas doprowadzi kolejno do zajęcia stanowiska wobec jego poglądów na utwory Mikołaja z Radomia. Uwaga ta odnosi się do tego utworu, który w rękopisie nie jest zaopatrzony żadnym tekstem. Autor uznaje (str. 7), że jest to kompozycja „prawdopodobnie czysto instrumentalna". Przypuszczenie to, które ze względów ostrożności powinno było niem pozostać, zamienia na twierdzenie, pisząc (str. 8): „...pozwala nam twierdzić o czysto instrumentalnem przeznaczeniu kompozycji". Wobec tego uznaje ją w porównaniu z innemi kompozycjami Mikołaja z Radomia za „w nierównie wyższym stopniu interesującą" i posiadającą „znaczenie... już nietylko dla polskiej, ale i dla ogólno-europejskiej historji muzyki". Poświęca jej zatem jako „średniowiecznej symfonji" (według jego własnych słów) nietylko przykład nutowy, bardzo obszerny, ale i dłuższe omówienie, od str. 8 aż do 9, dłuższe niż omówienie jakiegokolwiek utworu Mikołaja. Niestety ani jedno twierdzenie autora, które w ślad za jego słowami (str. 14) muszę uznać za „egzaltację badacza", nie wytrzymuje „chłodniejszej, objektywnej krytyki". Ktokolwiek zajmuje się nie przygodnie i nie po dyletancku muzyką średniowieczną, ten wie dobrze, iż w ówczesnych rękopisach muzycznych niekażdy głos pozbawiony tekstu jest instrumentalnym, a niekiedy niekażdy głos nawet zaopatrzony tekstem jest wokalnym. Pod tym względem nauka już posiada pewne kryterja stylistyczne. Następnie każdy, kto miał do czynienia z większą ilością średniowiecznych źródeł, wie dobrze, iż jeden i ten sam utwór jest niekiedy w jednych rękopisach zanotowany z tekstem, w innych zaś (z winy kopisty) bez tekstu. Praktyka ta, spotykana często na Zachodzie, nie stanowiła i w Polsce wyjątku. Na dowód cytuję jeden z utworów Mikołaja z Radomia. W byłym petersburskim rękopisie „Lat. 378" znajduje się kompozycja bez tekstu. Gdyby autor znał tylko ten rękopis, a nie inny, uznałby ten utwór zapewne za „symfonję średniowieczną". Tymczasem jednakże ten sam utwór figuruje w rkp. 52 jako... część mszy Mikołaja z Radomia, z tekstem „Et in terra". W uznaniu wyżej wspomnianego utworu za „symfonję średniowieczną" mógł był autora powstrzymać fakt, że dotychczas nie zachowała się ani jedna „symfonja" z czasów Mikołaja z Radomia i z czasów poprzednich ani w Polsce ani poza nią, a teoretycy średniowieczni też o niej nie wspominają. W razie wątpliwości pozostawałaby jeszcze droga dokładnej analizy stylistycznej. Ta właśnie, łącznie z porównaniem omawianego utworu z wszystkiem tem, co zawiera rkp. 52 i co dotychczas wydano z zakresu ogólnej muzyki wieku XIV i XV, byłaby zapobiegła tak niefortunnemu poglądowi, któremu w pracy swej poświęcił autor wiele miejsca. Wśród tych poglądów znajduje się niejedno zdanie, które ze stanowiska historji muzyki i nauki o stylu muzycznym budzi w nas zdziwienie. Utwór, nazwany przez autora „symfonją" (jest to mojem zdaniem utwór hymniczny), jest według niego „prymitywnym pod każdym względem". Pojęcie „prymitywności" w historji muzyki jest względne. Może ono się odnosić do utworów, których technika jest prymitywną w porównaniu z techniką innych utworów, posiadających ten sam styl, może jednak odnosić się do dzieł, których styl (a niekiedy technika) jest tylko „starodawny" w porównaniu z dziełami równocześnie powstałemi a wtedy użycie słowa „prymitywność" jest nieodpowiednie. Ten ostatni wypadek nie zachodzi w utworze, nazywanym w pracy autora „symfonją". Nie zachodzi także wypadek pierwszy, ponieważ utwór ten posiada ten sam styl, jaki posiadają inne utwory Mikołaja z Radomia i nie jest w porównaniu z nimi prymitywnym pod względem technicznym. Nie posiada też cech „przestarzałych". Tem samem twierdzenie o „prymitywności", i to: „pod każdym

względem", jest najzupełniej błędne. (Jeszcze w innym wypadku udowodnimy, że autor nie używa słowa „prymitywny" poprawnie). Że Mikołaj z Radomia opanował najnowożytniejszą w swym czasie technikę, o tem pisał już największy z badaczy muzyki średniowiecznej, ś. p. prof. Fr. Ludwig („...beherrscht die modernste Technik"). Wątpić można, czy zdanie to zasługiwałoby na uznanie je za lekkomyślne i nieprzemyślane. Zdaje mi się że autor omawianej pracy i w tym wypadku wydał zbyt subjektywny sąd, nie określający nawet stylu tego utworu. — Inny również sąd jego nie da się uzgodnić z ustalonemi pojęciami historycznemi. Na str. 7 twierdzi odnośnie do muzyki XIV i częściowo XV wieku, że ówcześni „muzycy italscy wydoskonalili, w istocie z Francji wywodzący się styl muzyczny" i „pomogli kulturze muzycznej... do osiągnięcia dalszych stopni ewolucji". Jak widzimy, jest to staroświecki, na podstawach przyrodniczych oparty i dawno już zarzucony pogląd. Każda epoka, każdy okres ma swój własny sobie właściwy styl, będący wyrazem danej epoki lub danego okresu. To, co nazywamy w historji kultury duchowej, a w szczególności w historji twórczości artystycznej „rozwojem", nie jest identyczne z „doskonaleniem", które też nie jest identyczne z „osiąganiem wyższych stopni ewolucji". Włosi nie udoskonalali francuskiego stylu lecz wnieśli do niego nowe, inne pierwiastki, nie równoznaczne z „doskonaleniem". Włoskiego stylu nie udoskonaliła ani szkoła angielska ani niderlandzka. Musielibyśmy w ten sposób uznać, że szkoła klasyczna udoskonaliła... styl szkoły staroklasycznej szkoła romantyczna styl klasyków, neoromantycy romantyków i t. d. Historja muzyki jest historją ustawicznych przemian i przekształcań, ale nie historją doskonaleń muzycznych. Inaczej bowiem dzieła małych talentów epoki następnej byłyby bardziej doskonałe, niż najdoskonalsze dzieła genjuszów epoki poprzedniej. Natomiast byłoby bardzo pouczającą dla przeciętnego czytelnika rzeczą, gdyby autor był przedstawił syntetycznie cechy ówczesnej francuskiej włoskiej i angielskiej wzgl. również wczesnoniderlandzkiej muzyki i na tem tle zajął się stylem dzieł Mikołaja z Radomia. Także inne poglądy autora nie mogą nie wzbudzić wrażenia, że do objektywnych sądów historycznych wzgl. do sądów historycznych, mających być objektywnemi, wprowadza metodę subjektywnego wartościowania „estetycznego". Dowodzi tego ocena „Magnificat" Mikołaja z Radomia. Uznaje, że dzieło to ma dlatego „najmniej znamion artystycznych", ponieważ „cały materjał głosu melodyjnego (!?) został podany z liturgji" i ponieważ najniższy głos tego utworu „zostaje kilkakrotnie uzyskany środkami mechanicznemi". Ten „cały materjał" oznacza przytoczenie melodji liturgicznej, jak to czynili najwięksi mistrze tych i innych czasów, zaś zastosowanie „fauxbourdonu" ma być tym „środkiem mechanicznym", dzięki któremu w myśl poglądów autora, wraz z „Magnificat" Mikołaja z Radomia musiałyby być uznane za „rzecz" małowartościową takie arcydzieła, jak „Magnificat" Dufay'a i wiele innych arcydzieł tej samej i innej jeszcze epoki. Dziwnem jest, że autor nie czyni niektórym innym dziełom Mikołaja z Radomia zarzutu że w ich odnośnych głosach znajduje się chorał gregorjański... Ale zarówno w sprawie cytowania melodji chorałowej, jak i w sprawie zastosowania „środków mechanicznych" pogląd autora, wynikający ze zlekceważenia nauki o stylach historycznych w muzyce i chęci zastąpienia ich nieuchwytnemi kryterjami subjektywnemi, jest poglądem najzupełniej błędnym i odosobnionym. Ileż „środków mechanicznych" znajdujemy w arcydziełach każdej epoki. Błąd zaś autora polega na tem, że zamiast na podstawie dzieł danej epoki wyrobić sobie pogląd na styl jej, a zatem zamiast dojść do wyników objektywnych, przychodzi do dzieł z powziętemi zgóry i subjektywnemi zapatrywaniami „estetycznemi", obcemi danej epoce i na ich podstawie „wartościowuje" je (oczywiście nie wychodząc z estetycznych pojęć danej epoki, jakby być powinno). Że jest to droga, na której nie dochodzi się do wartościowych wyników, dowodem tego sąd

o „Magnificat" Mikołaja z Radomia. Autor jednakże winien był powiedzieć czytelnikowi, że wraz z Mikołajem z Radomia „grzeszyli" przeciw duchowi czystego artyzmu także najgenialniejsi twórcy w tej epoce... To uspokoiłoby go znacznie, gdyż inaczej pomyśli sobie że mistrz polski niekiedy zstępował z wyżyn prawdziwej... sztuki, czego może inni nie czynili... Że autor istotnie raczej „wartościuje" niż określa styl, dowodem tego jest zestawienie Gloria Mikołaja z Radomia z Gloria Antoniego de Civitate (str. 10). Nic nikomu nie przyjdzie z tego że dowie się, iż „Gloria Mikołaja z R. przedstawia znacznie wyższy stopień pomysłowości". Ani nauka ani przeciętny czytelnik nie osiągnie z tego żadnych korzyści duchowych. Trudno byłoby wyciągnąć z tego wniosek, że Mikołaj z Radomia był wybitniejszym twórcą niż Antoni de Civitate, zwłaszcza że wydano tylko znikomą część dzieł tego ostatniego, wobec czego wszelkie wnioski muszą być w najwyższym stopniu problematyczne, gdyż brak im szerszej podstawy porównawczej. Sądzę, że daleko pozytywniejszy wniosek wyniknąłby z porównania Gloria Mikołaja choćby z wydanemi Gloria'mi tej epoki. Także w sprawie środków, form i stylów nie brak niejasnych określeń, jak tego dowodzi n. p. pogląd na Gloria i Credo Mikołaja z R. na str. 9: „Oobie kompozycje mają początki w stylu imitacyjnym, następne zaś ustępy w wolnych formach kontrapunktycznych". Nie wiemy, jakie „wolne formy kontrapunktyczne" ma autor na myśli, a jaka jest forma i jaki styl tych utworów. To bowiem, co autor nazywa raz stylem, drugi raz formą, należy do zakresu środków technicznych. W pracach przeznaczonych dla szerszego grona czytelników byłoby wskazanem posługiwać się terminami jednoznacznymi i jasno określającymi pewne, w nauce już ustalone pojęcia, dające się w pracy popularnej odpowiednio uprzystępnić. Ze stanowiska potrzeb przeciętnego czytelnika należałoby na str. 9 dać wyjaśnienie „sposobu hoketycznego", gdyż nie można wymagać od niego aby coś koniecznie wiedział o średniowiecznym „hokecie". W analizie hymnu „Pastor gregis" (str. 11—12) jest błędnem twierdzenie, że druga kadencja jest umieszczona na dominancie, skoro jest umieszczona na dominancie dominanty (jak często w XV w.). Do zupełnie nierealnych twierdzeń zaliczymy wzmiankę tamże o „akordzie zmniejszonej septymy". Cały ustęp o Mikołaju z R. i innych utworach (anonimowych) rękopisu 52 przedstawia się choatycznie i nie ma charakteru syntetycznego. Byłoby bardziej wskazane zaznajomić czytelnika w sposób przystępny z cechami ówczesnej francuskiej i włoskiej muzyki (także angielskiej i wczesnoniderlandzkiej) XIV i XV w. i na tem tle zająć się formami i stylem dzieł Mikołaja z Radomia. Jak bowiem w dawniejszych, tak i w obecnej pracy pomija autor te bądźcobądź zasadnicze kwestje, mimo że nawet najbardziej popularne prace nie pomijają sprawy form, właściwych danej epoce. Poglądy autora na kwestję wpływów zachodnich w muzyce polskiej I połowy XV wieku nie są jasne. Na str. 7 wypowiada twierdzenie, że fakt, iż w rękop. 52 znajdują się utwory Ciconii i Zachariasa, „wyraźnie" wskazuje na źródła tych wpływów, mianowicie Włochy. Ale Ciconia był Niderlandczykiem... i tworzył obok wielu utworów także w stylu i formach francuskich, jakkolwiek nie brak u niego bardzo wyraźnych dowodów wpływu włoskiego (i nietylko włoskiego). Wyrazicielem form kultywowych przez ówczesnych Włochów miał być zdaniem autora (str. 7) Mikołaj z Radomia. Ale już na drugiej stronie (8) twierdzi, że najwcześniejsza jego zdaniem kompozycja Mikołaja z Radomia „daje się wyprowadzić jeszcze (!) z ballad Wilhelma de Machaut". Dlaczegoż zatem nie powiedzieć, że w tym utworze mamy do czynienia z wpływami francuskiemi albo też wskazać na „wpływy włoskie", których reprezentantem ma być właśnie Mikołaj. Jeśli chodzi o formy muzyki włoskiej XIV i pocz. XV wieku, to ani caccia ani madrygał nie zaznaczył się w twórczości Mikołaja z Radomia. Natomiast znajdujemy w jego dziełach formy francuskiego pochodzenia. Na czemże zatem po-

legają te „wpływy włoskie“ w dziełach tego mistrza? Ale co innego są „wpływy włoskie“, a co innego „formy włoskie“. W każdym razie można nie bez zadowolenia stwierdzić że autor w dość krótkim czasie zaczął rezygnować z jednostronnego dotychczas dopatrywania się wyłącznych wpływów włoskich na twórczość muzyczną polską w I poł. XV wieku. Słusznie nazywa Mikołaja z Radomia jednym z „poprzedników Dufay‘a“, jak o tem czytamy zresztą w pracach innych polskich historyków muzyki. Dlaczego jednak, podając podobne początkowe motywy z mszy Dufay‘a i Lionela Powera (str. 10) nie wyciąga wniosków, to pozostanie już tajemnicą. Coprawda do wysnucia wniosków nie wystarczyłoby samo zestawienie motywów.— Na str. 13 pisze autor, że pieśń z końca XV wieku, zaczynającą się od słów „O najdroższy kwiatku“... „restytuowano kilkakrotnie“. Być może, że prywatnie to czyniono, bo o ile wiemy, tylko jedna praca rekonstruowała ten zabytek, nad którym niewiadomo z jakiego powodu autor się tak pastwi. Obojętne dla nauki jest oczywiście tak subjektywne zdanie autora, że ta, bezwątpienia najmelodyjniejsza w swych głosach pieśń polska XV wieku, jest „szkolną pracą“. Znaczenia tego zabytku takie sądy nie obniżą, zwłaszcza gdy towarzyszą im jeszcze inne, bardzo osobliwe. Autor pisze: „...dwugłosowy, więc (!) najprymitywniejszy układ“ (l. c.). Czy każda dwugłosowa kompozycja jest już z tego powodu prymitywna, że jest dwugłosowa? Sądzę, że nie. Inaczej bowiem 3- i 4-głosowe organa średniowieczne albo czterogłosowe opracowania „libri generationis“ w krak. rękopisach z końca XV wieku musielibyśmy uznać za mniej prymitywne niż naszą pieśń, tylko dlatego że są czterogłosowe... Wyobraźmy sobie przeniesienie takiego sądu na fugę e-moll w „Wohltemperiertes Klavier“ lub na 2-głosowe motety Orlanda di Lasso! Autor zdaje się nie rozumieć historycznego znaczenia tej 2-głosowej polskiej pieśni, polegającego na tem, że jest ona jedynym polskim zabytkiem z końca XV wieku, wskazującym bardzo wyraźnie na zmianę stylu, jaka się dokonała w ówczesnej muzyce polskiej i że jest zarazem dowodem wczesnego w pieśni naszej zastosowania techniki imitacyjnej, a zarazem zaprzeczeniem dotychczasowych mniemań o wyłącznie homofonicznym charakterze najwcześniejszych polskich pieśni wielogłosowych. W tym sądzie nie zmienią nic mgliste i ogólnikowe sprzeciwy autora. Wreszcie musimy wskazać, że w pracy omawianej pominięte są inne jeszcze zabytki muzyki polskiej z końca XV wieku, bardzo ważne dla oceny polskiej kultury muzycznej z tego czasu. Przy rozwijających się ustawicznie badaniach nad muzyką polską wieków średnich powstaje liczniejsza już literatura historyczna, której autor nie wyzyskał wzgl. nie mógł już wyzyskać, tak iż szereg jego sądów w tej pracy wypowiedzianych stracił już swą aktualność. Przedstawienie przez niego obrazu naszej muzyki średniowiecznej nie odznacza się mimo gładkiego przeważnie literackiego stylu ani jasnością ani przejrzystością. Sporo miejsca zajmują szczegóły drugorzędnego znaczenia, gdy brak w niej przystępnie podanych i — co najważniejsze — przekonywująco uzasadnionych sądów syntetycznych.

(Ciąg dalszy w następnym zeszycie K.M.).

A. Chybiński

Jachimecki Zdzisław: Na marginesie pieśni studenckiej z XV-go wieku. Wyjaśnienie utworu Breve regnum erigitur z rękopisu 52 Bibljoteki Krasińskich w Warszawie. Kraków 1930. Nakładem autora. 8° 15 stron.

Powyższa broszura zajmuje się tym zabytkiem wielogłosowej muzyki polskiej z XV wieku, któremu, ze względu na jego szczególne znaczenie, poświęciłam osobną pracę, umieszczoną w 5 zeszycie Kwartalnika muzycznego (1929). Broszura wyżej wymieniona posiada charakter i treść polemiczną, miejscami niepoważną, i dowodzi, że jej autor nie jest należycie przysposobiony do zajmowania się badaniami naukowemi nad muzyką średniowieczną. Podstawą samodzielnej w tym zakresie pracy naukowej byłoby dokładne poznanie muzyki średniowiecznej i problematów nauko-

wych oraz dotychczasowych prac, do niej się odnoszących. Niestety prace autora dowodzą, że autor woli posługiwać się innymi wprawdzie, ale zato tak mało uchwytnymi środkami i tak łatwo do dowolności i kaprysu prowadzącemi sposobami, jak wymienione w jego broszurze: „instynkt", „intuicja" i t. d. To też rezultaty tej że tak powiem naturalistycznej „metody" naukowej musiały wydać odpowiednie wyniki, w jego broszurze w całej swej jaskrawości uwidocznione, wkraczające w głąb nienaukowości, którą usiłuje zarzucić mej pracy (str. 7). Ale przejdźmy do omówienia „naukowych" wyników broszury. Utwór „Breve regnum" uznaje autor za... „pieśń marszową", który to pogląd stara się zasugerować czytelnikowi przez umieszczenie na czele tego utworu włoskiego słowa: „Marciale", czego oczywiście oryginał nie zawiera. Ale słowo to jest tylko pozornie tak groźne, ponieważ średniowieczna muzyka wielogłosowa nie znała nigdy żadnych „pieśni marszowych" (pojawiających się dopiero od XVII wieku). Autor nie popiera swego poglądu żadnym argumentem (ani jednem słowem); wystarczy przecież „intuicja" i „instynkt"... Dalej twierdzi, że „Breve regum" posiada 22-taktowy wstęp (I część) instrumentalny, po którym następuje 16-taktowy ustęp (II część) wokalno - instrumentalny. Ponieważ autor zdaje się nie znać muzyki średniowiecznej, która takich utworów, tak zbudowanych i tak obszerne w porównaniu z całością wstępy instrumentalne posiadających nigdy nie znała, przeto oczywiście puszcza wodze fantazji i pisze nierealne twierdzenia, nie popierając ich znowu żadnemi argumentami. Widocznie można tylko na drodze „instynktownej" i „intuicyjnej" odkrywać w muzyce średniowiecznej to, co w niej nigdy nie istniało. Wreszcie twierdzi, że utwór „Breve regnum", uznany przez niego za „pieśń marszową", posiada łączność z częścią mszy, „Kyrie", wpisaną po „Breve regnum" w rękopisie 52. To istna rewelacja! Nie potrzeba więc badań naukowych, wystarczy „instynkt" i „intuicja", aby w muzyce średniowiecznej odkryć takie kombinacje i kalkulacje, jakich nie posiadała i jakich nikt jeszcze nie odkrył i nigdy nie odkryje. Oto trzy zasadnicze „tezy" autora, które w oczach fachowego znawcy i badacza muzyki średniowiecznej wprawdzie same się grzebią i które w stosunkach naukowych zagranicznych nie wymagałyby żadnego komentarza ani zbijania ich, które jednakże w naszych stosunkach wymagają objaśnienia, aby jako absurdy nie przedostały się do umysłów nie znających muzyki średniowiecznej i rezultatów badań nad nią. W tekście nutowym zabytku wprowadza sobie autor dowolne zmiany, których szczytem jest zastosowanie w t. 21... trioli, w utworze nie zachodzącej i nie mogącej zachodzić, wprowadzonej zaś przez autora znowu chyba za podszeptem „instynktu" i „intuicji". Ze znajomością łaciny jest również bardzo krucho. Autor zapomina że forma „erigitur" jest wprawdzie formą „praesens", ale może mieć i ma w naszym zabytku znaczenie „praesens historicum" odnosząc się zatem do przeszłości. Tem samem upada całe jego ze słowną zamaszystością wypowiedziane na str. 9 twierdzenie. Autor uznaje (w przeciwieństwie do mnie) że zabytek nasz odnosi się do „króla żaków", a nie do króla, jako głowy państwa. Byłoby wszystko dobrze, gdy nie jedno fatalne słowo w tekście zabytku, mianowicie: „palatium" (pałac), dokładniej zaś dwa słowa. „regis palatium" (pałac króla). Bo jakże przypuszczać, że król żaków mógł posiadać... swój pałac? Wobec tego jednakże z pomocą przychodzi autorowi „instynkt" i „intuicja". Poprostu należy przejść nad tem słowem do porządku i „nie dać się zasugerować jednem słowem tekstu" (str. 8). Jak widzimy, jest to wielki komfort myślowy, zastosowany do naukowego badania, tylko że niestety ta symplifikacja rozumowania nie wymaże z rękopisu nawet z pomocą „instynktu" i „intuicji" dwóch słów: „regis palatium", które zawiera nasz zabytek. Jak więc widzimy, autor nie tylko nie osiągnął żadnych rezultatów naukowych, ale popadł w nierealne pomysły, do których nie byłoby go doprowadziło rzeczowe i istotnie naukowe zajęcie się zabytkiem, nauko-

we, t. j. oparte na realnych metodach i środkach pracy naukowej, w której „intuicja" i „instynkt" może być tylko pomocniczym ale nie zasadniczym środkiem. Autor czyni mi zarzut, że zbyt wiele miejsca poświęciłam omawianiu tak ważnego zabytku (str. 14), sam jednakże zajmuje się nim na 11(15) stronach swej broszury, nie wyczerpując zagadnienia, natomiast „dąsając się" z niewiadomych przyczyn, najprawdopodobniej jednak z tego powodu, że w swych pracach dotyczących muzyki średniowiecznej zmuszona byłam wytknąć mu mnóstwo błędów. Jest widocznie zdania, że można błędy pozostawić bez sprostowania i w ten sposób przyczyniać się pośrednio do dalszego ich rozpowszechniania. Na tem miejscu możnaby zakończyć ten referat, gdyby nie to, że autor potrąca o ogólniejsze zagadnienia muzykologiczne i przy tej sposobności wypowiada z tupetem sentencje niezwykłe, tem niezwyklejsze, że uderzające w historyczne metody muzykologji, przyjęte ogólnie, jak świat długi i szeroki. Wspaniała budowla metodyki historycznej przez to się nie zawali, ale bądźcobądź warto poznać poglądy autora. Według niego (str. 12) niektórzy „specjaliści historji muzyki dawnych wieków"... „trzymają się uparcie" w wydaniach dawnej muzyki i pracach o niej „długowartościowych znaków nutowych", li tylko w tym celu, aby dodać „pracom swoim wyglądu naukowego". Widzę że autor podejrzewa nawet wielkich muzykologów o tak małe ambicje. Jego spostrzeżenie da się uzasadnić tylko wiarą we własny „instynkt" i „intuicję", ale niczem więcej. Na str. 10 pisze, że „błąd metody badania" w mej pracy polega na „równoczesnem stale analizowaniu muzyki i tekstu w nierozerwalnym ze sobą związku". Pominąwszy już że twierdzenie to jest jaskrawem minięciem się z prawdą wobec faktu, że muzyczną treść zabytku poddałam z u p e ł n i e o s o b n e j analizie, można stwierdzić, że to jedno powiedzenie wystarczy, aby wyrobić sobie dokładne pojęcie o sposobie pracy „naukowej" autora, odmiennym od ogólnie, od dawna przyjętych metod analitycznych. Ale niestety możnaby przypuścić że te środki naukowej pracy nie są autorowi znane. Na str 14 bowiem nazywa „naiwnem" szczegółowe z mej strony „wyłuszczenie zasad stosowania minim na początku taktów wzgl. w środku". Zasmuciłoby mnie to bardzo, gdyby nie to, że zarzut „naiwności" podzielić muszę nawet z wielkimi historykami muzyki, którzy problemat rytmicznego znaczenia minim w muzyce XV i XVI wieku zaliczają do problematów stylistyczno-krytycznych. Widocznie autor nie zdążył jeszcze zapoznać się lub ocenić wagę tych problematów. Ale na to nie mamy żadnej rady. Autor nazywa wyrażenie „budowa formalna"... „pleonazmem" (str. 14). I na to również nie poradzimy nic, że autor nie zna widocznie innych kwestyj budowy utworu średniowiecznego, jak tylko te, które w jego „intuicji" nakrywają się z pojęciem samej formy. Z powodu awersji do realnych metod historycznych i do pracy analitycznej nie obdarza autor sympatją tych prac, które zajmują się „szczegółowymi opisami melodji utworu", „jego techniki kontrapunktycznej", „rodzaju kadencyj", kwestją „stosowania minim", „harmonjami zgodnemi i dysonansami", „formalną budową" i t. d., nawet szczegółowe i rzeczowe analizy nazywa „fałszywemi" (nie starając się już z samej ostrożności udowodnić swe twierdzenie), a metody analityczne, dzięki którym dojść można do prawdziwych wniosków syntetycznych nazywa... „buchalterją, zwłaszcza podwójną", „książkowaniem" i „rozprawianiem ślepego o kolorach". Bo też autorowi wystarczy „instynkt i intuicja", które go zaprowadziły do wiadomych wyników. Ale skoro autor uważa słusznie utwór muzyczny za „pewien proces dźwiękowo-psychiczny" (str. 11), to dlaczegoż nie zastosował przy analizie „Breve regnum" metod, właściwych „psychologji muzycznej"? Coprawda, „trzeba tylko umieć rzecz tę zrobić", jak pisze autor na str. 10. Tego zaś nie uczynił, natomiast nie szczędził słów — ale też tylko słów, a nie argumentów — uszczypliwych i ironicznych pod adresem metod, przyjętych w całym świecie naukowym. Byłoby dobrze zastąpić je własnemi metodami...

Wreszcie kilka uwag „pro domo mea“, przyczem pomijam prawdziwie wersalskie wyrażania się i rycerskie maniery zawarte w broszurze. Na str. 6 (2) przyznaje się autor do „niedopatrzeń i pomyłek“, jakie znaj dują się w jego wydanym w r. 1915 katalogu rękopisu 52. Dodaje. że wyniknęły one „z niemożności bardziej systematycznej pracy“, „wskutek braku lub niedostępności literatury naukowej“, „wskutek ewakuacyj. życia koczowniczego i szpitali w bibljotekach“ (czy także prywatnych?). Uważamy że tego rodzaju usprawiedliwienia się nie przystoją żadną miarą przedstawicielowi poważnej nauki. Jeśli autor wiedział, że jego praca zawiera „niedopatrzenia i pomyłki“ i jest owocem niesystematycznej lub mało systematycznej pracy, w czem zresztą ma słuszność, to nie powinien był pracy takiej wydawać. Skoro zaś wydal, to tem samem wziął za nią pełną odpowiedzialność. Autor usiłuje wszelkie niemal błędy tej pracy zwalić na barki zecera, my zaś jesteśmy zdania, że w tej właśnie pracy niewszystko zecer zawinił. Czyż można mieć pretensje do zecera za złe rozwiązanie ligatur, aby już tylko do tego jednego przykładu się ograniczyć?! Ponieważ błędy popełnione przez autora w pracach wydanych około r. 1930 należą do tej samej kategorji, co błędy w pracy z r. 1915, przeto możnaby zapytać, czy wyżej podane powody (ewakuacja i t. p.) także wywarły identyczny wpływ na prace niedawno wydane? Są to błędy w odczytaniu utworów rękopisu 52, błędy natury paleograficznej, których część już wykazałam w niektórych swych pracach, błędy liczne i budzące poważne wątpliwości na punkcie zaznajomienia się z notacją staromensuralną. Aby módz coś powiedzieć realnego i zgodnego z rzeczywistością o zabytku średniowiecznym, trzeba go umieć dokładnie odczytać i poddać dokładnej rewizji i krytyce tekst nutowy. Autor natrząsa się na str. 15, że widzę „tylko nuty, nutki i nuteczki“, ale odcyfrowanie ich sprawia właśnie jemu trudności. Jakże z tem pogodzić jego twierdzenie na str. 6 (2), że jego błędami najeżony katalog z r. 1915 był dla mnie pomocą, „która przeprowadziła (mnie) szczęśliwie przez niejedno trudniejsze miejsce rękopisu“? Jest to twierdzenie bezpodstawne. Kto sam błądzi, ten nie może być przewodnikiem. Czy autor jest może zdania, że zwłaszcza jego błędy mnie uchroniły od urojonych „trudności“ rękopisu? Jeśli tak, to ja ze swej strony dodam, że nie autor, lecz właśnie ja odczytałam „trudniejsze“ miejsca rękopisu, a błędy autorowi częściowo już wykazałam. Co zaś do twierdzenia na str. 6(2), że pisząc swą pracę o rękopisie 52 miałam „szczęśliwszą sytuację“ niż autor w swej pracy z r. 1915, dlatego że „najcenniejsze dotychczas prace z zakresu historji muzyki XV-go wieku zaczęły ukazywać się dopiero po roku 1920“, to pominąwszy już niezupełną trafność tego poglądu dodam, że mimo to autor nie wyzyskał tych „najcenniejszych prac“ w swych publikacjach z r. 1928. Dlaczego? Odpowiedź znajdujemy na str. 14 jego broszury. Zaczyna się ona od słów: „Komu instynkt muzyczny nie wysechł w bibule, kto pomimo przeczytania wielu dzieł muzykologicznych zachował zdrowy sposób reagowania na podniety dźwiękowe itd“. Autor obawiał się widocznie, że przeczytanie wielu dzieł o muzyce średniowiecznej nie doprowadziłoby go do takich rezultatów, jakie dzięki „intuicji“ i „instynktowi“ osiągnął w swej broszurze o „Breve regnum“.

Dr. M. Szczepańska (Lwów)

Guttry A. v: Chopin. Gesammelte Briefe. München 1928. Georg Müller. 8°, str. 464.

Niemieckie wydanie listów Chopina, dokonane przez Guttry'ego, obejmuje prócz wspomnianych już materjałów zgromadzonych przez dr. Opieńskiego, listy wydane w swoim czasie przez F. Hoesicka. Opublikowane dawniej po niemiecku przez Scharlitta listy Chopina podaje tu Guttry w nowym przekładzie, po raz pierwszy zaś ukazują się w tym zbiorze w języku niemieckim listy Chopina do Jana Białobłockiego, odkryte przed kilku laty przez Stanisława Pereświet-Sołtana. Zbiór zawiera 304 pozycyj, ułożony chronologicznie, mieści w

sobie prócz listów (od 6 grudnia 1818 do 17 września 1849) także pamiętnik sztutgarcki i ostatnie słowa Chopina, przed śmiercią skreślone. Poza krótkim wstępem i objaśnieniami nazwisk, wydawca wstrzymał się od wszelkich niemal komentarzy, starając się tylko o jak najwierniejsze oddanie w języku niemieckim stylu Chopina. Przyznać trzeba, że to trudne zadanie udało się wydawcy trafnie rozwiązać. Książkę zdobi szereg portretów Chopina, portrety jego rodziców, Elizy Radziwiłł, Marceliny Czartoryskiej, Delfiny Potockiej, George Sand, Jane Stirling i kilka innych znanych ilustracyj, oraz dwa facsimile listów.

Ten wielki, pięknie wydany zbiór listów Chopina biorę zawsze do ręki z uczuciem żalu i wstydu. Żal mi, że listy Chopina, w przeważającej liczbie zgromadzone i przygotowane do wydania przez dr. Henryka Opieńskiego (jak to wydawca niemiecki zaznacza w przedmowie), ukazały się naprzód w języku niemieckim. Wstyd mi, że nie znalazła się w Polsce instytucja kulturalna, która byłaby bezinteresownie, z samego tylko pietyzmu dla Chopina, podjęła się ich wydania, i wstyd mi, że niema w Polsce dostatecznej liczby czytelników, którzy umożliwiliby wydanie tych listów nakładcy prywatnemu, podobnie, jak wydała je po niemiecka zasłużona firma wydawnicza G. Müller w Monachjum.

Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów)

J a c h i m e c k i Z.: Frédéric Chopin et son oeuvre. Paris 1930, Librairie Delagrave. 8⁰. str. 244.

Francuskie wydanie monografji, ogłoszonej po polsku w r. 1927, uznać trzeba za fakt dodatni, tak ze względu na ogólny stan badań nad muzyką Chopina, jak i ze względu na literaturę francuską z tego zakresu. W porównaniu z wydaniem polskiem, wydanie francuskie przynosi nowe szczegóły analityczne, zwłaszcza w rozdziale poświęconym polonezom Chopina, zawiera więcej uwag konkretnych, głównie z zakresu harmoniki, a co najważniejsze—opisy słowne zaobserwowanych zjawisk ilustruje przykładami nutowemi, podnosząc w ten sposób wartość tekstu francuskiego w porównaniu z polskim. Odnosi się to zarówno do polonezów (w tym rozdziale podano obok innych cytatów nutowych fascimile najwcześniejszego druku, Chopina, poloneza z r. 1817), jak do nokturnów, etjud i t. d. Szerzej opracowany został ustęp o Sonacie b-moll, o Barkaroli i kilku innych dziełach, przyczem uwzględniono też nowe źródła bibljograficzne. Pewne przeoczenia tekstu polskiego (omówiłam je w zeszycie 4 „Kwartalnika Muzycznego“ w pracy p. t. O literaturze Chopinowskiej w Polsce Odrodzonej) zostały w wydaniu francuskiem skorygowane. Założenia ogólne natury metodologicznej, na które zwróciłam uwagę we wspomnianem sprawozdaniu z wydania polskiego, pozostały oczywiście niezmienione. Dla francuskiej literatury, poświęconej badaniu dzieł Chopina, monografja prof. Jachimeckiego ma znaczenie bardzo doniosłe. Bez zastrzeżeń uznać ją trzeba za n a j l e p s z e d z i e ł o o C h o p i n i e, ogłoszone dotychczas w j ę z y k u f r a n c u s k i m. Jest to tem bardziej godne podkreślenia, że autorem jest uczony polski.

Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów)

G i l l i n g t o n M . C.: A day with Chopin. Hodder and Stoughton Ltd., London, 8⁰, str. 48.

Impresja literacka, „dzień z Chopinem“, przedstawia Chopina jako człowieka, kompozytora i nauczyciela w kilku łączących się z sobą, wcale barwnych i żywych szkicach, lecz przesadnie egzaltowanych i miejscami naiwnych. Skąpe uwagi o dziełach Chopina, przepojone interpretacją uczuciową, oparte są na monografji Liszta. Książkę ładnie wydaną zdobi pięć kolorowych ilustracyj, przedstawiających w nastrojowych kompozycjach, objaśnionych tekstem poetyckim, Warjacje op. 2, Etjudę c-moll, Walc Desdur, Walc Asdur i Nokturn F-dur. Owe objaśnienia ratują sytuację, bo obrazki, dość banalne, mogłyby równie dobrze ilustrować inne kompozycje. Dla spopularyzowania osobistości Chopina — książka nieszkodliwa, choć niekoniecznie potrzebna wobec istnienia szeregu podobnych w literaturze

angielskiej. Dla krytyki naukowej dzieł Chopina — rzecz bez znaczenia.

B. W. K.

H u t s c h e n r u y t e r W.: Chopin. Vrij bewerkt naar Hugo Leichtentritt. (Beroemde Musici III). Gravenhage 1926, J. Ph. Kruseman. 8⁰, str. 156.

Książka ta, wydana jako trzeci tom zbioru „Beroemde Musici" (Sławni muzycy), analogicznego do popularnej kolekcji niemieckiej „Berühmte Musiker", jest swobodnem opracowaniem dobrze znanej monografji H. Leichtentritta (I wyd. 1904, II wyd. 1920), co uwalnia od referowania jej szczegółowego. W układzie idzie autor holenderski za wzorem niemieckim. Na nieznaczne skrócenia oraz uzupełnienia z innych dzieł (Liszta, Niecksa) wskazuje przedmowa.

B. W. -K.

S c h a l l e n b e r g E. W.: Studiën over Frédéric Chopin. 's-Gravenhage 1929. M. Nijhoff. 8⁰, str. XII+180.

„Studja o Fryderyku Chopinie" są — o ile mi wiadomo — drugą w ostatnich latach wydaną książką o Chopinie w języku holenderskim. Pierwsza z nich, W. Hutschenruyter'a: Fr. Chopin, jest tylko opracowaniem popularnej monografji niemieckiej H. Leichtentritta; książka Schallenberga natomiast przynosi dwie rozprawy oryginalne: 1. C h o p i n i P o l s k a, 2. R o m a n t y z m i C h o p i n.

Zerwanie z szablonem monografji chopinowskich, do znudzenia pisanych według schematu „życie i twórczość", i w zasadzie jedna po drugiej niewiele przynoszących nowego, dodatnio świadczy o samodzielności autora. Zarówno ta okoliczność, jak i tytuły rozpraw wzbudzają u czytelnika łatwo zrozumiałe zainteresowanie. Podniecają je także rozważania autora na początku pierwszej rozprawy na temat legend, jakiemi z biegiem czasu otacza się wielkich ludzi, które to legendy, będące w istocie pewnego rodzaju „przesądami", utrudniają objektywne zrozumienie owych osobistości. W tem zapatrywaniu zgodzić się trzeba z autorem. Bez zastrzeżeń nawet przyklasnąć można jego poglądom, gdy jako tego rodzaju przesąd kwalifikuje rzekomy sentymentalizm i chorobliwość Chopina. Zaciekawienie dla rozprawy „Chopin i Polska" wzrasta jeszcze bardziej po uwadze autora, krytykującej przesądne mniemanie, jakoby tylko krytycy polscy mogli w należyty sposób ocenić twórczość Chopina. I to zapatrywanie możnaby przyjąć, gdyby szło wyłącznie o krytykę techniki kompozytorskiej Chopina. Schallenberg jednak uprawia krytykę psychologiczną, a tutaj właśnie, gdy psychikę twórcy pragnie się objaśnić zapomocą analizy psychiki zbiorowej narodu, trudno przyznać, by mógł w nią lepiej wniknąć cudzoziemiec. W tym wypadku autor, słusznie prostujący złudzenia drugich, sam ulega złudzeniu i w ostateczności niewiele nowego dorzuca do spostrzeżeń autorów dawniejszych. Wartość jego uwag samodzielnych jest raczej negatywna, niż pozytywna.

Przedewszystkiem, porównując zbiorowy charakter polski i francuski, dopatruje się w nich autor rozmaitych podobieństw, i wnosi stąd, że uważanie pewnych cech Chopina za specyficznie polskie jest także jednym z „przesądów". Chętnie zgodzimy się z tem, by przypisywaną Chopinowi lekkomyślność i „kokieterję", wyrażającą się rzekomo w dziełach od op. 1 do op. 22, położyć na karb francuskiego charakteru Chopina, o ile — rzecz prosta — przyjęlibyśmy zasadniczo dopatrywanie się w m u z y c e Chopina tych cech, o ile nie uznalibyśmy również za „przesąd" przenoszenie rzeczywistych lub domniemanych cech charakteru twórcy na jego dzieła. Dziwną jednak musiałoby się wydać rzeczą, dlaczego właśnie owe utwory, w kraju napisane, miałyby nosić na sobie specyficzny charakter francuski, podczas gdy dzieła poźniejsze, stworzone we Francji charakter ten miałyby zatracić?

„Walce" Chopina wydają się Schallenbergowi najmniej polskiemi kompozycjami. Widzi w nich wyraz przyzwyczajeń Chopina, jego elegancji i gracji oraz kobiecości usposobienia... Ów od czasów Liszta do znudzenia powtarzany „żal", mający być rzekomo wyłącznie tylko uczuciem znanem Po-

lakom, słusznie kwalifikuje autor jako uczucie nieobce całej kulturze zachodniej. Niewątpliwie jest ono podłożem owych nieokreślonych tęsknot, tak znamiennych dla romantycznego poglądu na świat. Jako cechy specyficznie polskie podkreśla Schallenberg fantazję, dworskość, zamiłowanie do przepychu zewnętrznego, serdeczność, prostotę, zmienność nastrojów, ekskluzywność i rezerwę, wesołość, ironję, zdolność do karykaturowania, wreszcie uczucia rodzinne i patrjotyzm. Formy, w jakich uczucia te wyrażają się u Chopina, możliwe są — zdaniem autora, może i słusznem — jedynie tylko u Polaka. Najdobitniejszym wyrazem polskości Chopina są dla Schallenberga „Polonezy".

Uwagi konkretne o elementach polskich w samej muzyce Chopina są niezmiernie skąpe. Wspomina Schallenberg tonacje kościelne (frygijską, lidyjską i miksolidyjską), zwiększoną sekundę i kwartę, skoki tercjowe, kwinty puste — wszystko szczegóły, już przez innych chopinografów podniesione.

Być może, iż psychologiczna analiza charakteru Chopina na tle charakteru zbiorowego polskiego i francuskiego, zajmująca większą część rozprawy Schallenberga, jest potrzebna, że spełnia ona swoje zadanie wśród społeczeństwa holenderskiego, któremu ukazuje niewątpliwą polskość Chopina. W tem leży zasługa autora. Charakter jednak krytyki Schallenberga zbliża czytelnika raczej do Chopina jako człowieka, niż do jego muzyki, a nawet otwiera pole do subjektywnej, dowolnej egzegezy jego dzieł. To też dla ścisłej krytyki naukowej rozprawa ta nie ma wielkiego znaczenia.

W rozprawie „Romantyzm i Chopin" zaznacza autor na początku, że muzyka zwana romantyczną może być zrozumiała tylko z ducha filozofji romantycznej i poglądu na świat wyrażającego się w romantycznej literaturze. Następnie podaje doskonałą charakterystykę roli, jaką w 18 wieku odgrywała muzyka, i świetnie charakteryzuje zmianę poglądu na świat i na sztukę po rewolucji francuskiej. W związku z temi zmianami uległa też zasadniczemu przeobrażeniu socjalna rola muzyki. Wzrosło również jej znaczenie ogólne w sztuce na gruncie mistycyzmu filozoficznego i przerostu uczucia w dobie romantyki. Wyrazem tego jest — zdaniem Schallenberga — między innemi zbliżenie się sztuk do siebie, objawiające się nawet i w takich zwrotach, jak „muzyka — brzmiąca architektura" lub „architektura — zakrzepła muzyka", a nadewszystko w idei uniwersalnego dzieła sztuki.

Znamienną cechę muzyki romantycznej stanowi przedewszystkiem obudzenie się indywidualności i nacjonalizmu; w życiu twórców natomiast dominują typowe „romantyczne" przeżycia, jak np. miłość Chopina do Konstancji Gładkowskiej lub Wagnera do Matyldy Wesendonck.

Dzięki nowemu, poetyckiemu, ustosunkowaniu się do świata tonów muzyka romantyczna odkrywa nowe możliwości; wyswobodzenie się fantazji z krępujących ją więzów sprowadza za sobą rozwój techniki kompozytorskiej. Usamodzielnienie się dysonansu, rozwój malarstwa dźwiękowego — tutaj mają swe źródło. Od tych środków przez romantyzm stworzonych, prosta droga wiedzie do impresjonizmu Debussy'ego i do innych kierunków muzyki współczesnej, do Schönberga i Strawińskiego.

Po tych rozważaniach ogólnych przechodzi Schallenberg do właściwego tematu swej rozprawy, to jest do zagadnienia stosunku Chopina do romantyzmu. Trafnie stwierdza tu na wstępie, że dokoła Chopina wytworzyli jego współcześni i późniejsi wielbiciele atmosferę specyficznie romantyczną. Przyczynili się do tego malarze (Delacroix, Kwiatkowski, Siemiradzki), pisarze (Heine, Liszt, Hiller), uczniowie (Fryderyka Streicher, Jane Stirling), wydawcy (Wessel, który dzieła Chopina zaopatrywał tytułami takiemi, jak „Les Zéphirs", „Les Soupirs" i t. p.), wreszcie muzykografi (Barbedette, Schucht, Enault, Ehlert, Karasowski, Tarnowski, Wodziński, Guy de Pourtalès i t. d.). Romantyzuje Chopina Poirée, Weissmann, Huneker, Niecks, a zwłaszcza Ganche. Z powodu egzaltacji, z jaką pisarze ci zachwyt swój

nad Chopinem wyrażają, bardzo słusznie Schallenberg ironizuje, i zapytuje, czy przyczyna tej egzaltacji istotnie leży w naturze Chopina? Co w Chopinie zasługuje na miano romantyka?

Romantyzm — wywodzi dalej Schallenberg — mimo wspólnego podłoża ogólnoludzkiego w każdym kraju wyraża się inaczej, co nietrudno stwierdzić przez porównanie tych samych sztuk epoki romantycznej w różnych krajach. W dziełach Chopina współdziałać mógł z racji jego pochodzenia i środowiska, w którem żył, romantyzm polski, francuski, niemiecki i angielski. Dwa ostatnie pozostały bez wpływu. Ani pobyt w Anglji, ani John Field nie odbił się na twórczości Chopina; w Berlinie nie interesował się Chopin ruchem romantycznym w muzyce, lecz spędzał czas u fabrykantów fortepianów i nakładców. Dla literatury romantycznej niemieckiej Chopin pozostał obojętnym. Jest to bardzo znamienne. a zdaniem Schallenberga — przyczyna tego stanu rzeczy leży w wybitnej ekskluzywności Chopina.

W przeciwieństwie do romantyzmu angielskiego i niemieckiego bliższym był Chopinowi romantyzm francuski. Atmosfera romantyczna salonów paryskich wpływała na erotykę i improwizatorskie występy Chopina. Ostatecznie jednak i ten wpływ nie był zbyt silny, a jedyną postacią romantyzmu, z którą liczyć się trzeba, był romantyzm polski. Obojętnym wszakże pozostał Chopin na towjanizm i mesjanizm; indywidualizm jego sprzeciwiał się przyjęciu idej ogólnoludzkich, jakie cechowały mistycyzm polski.

Romantyzm Chopina wyraża się przedewszystkiem w jego liryce. Pewne zaś formy wyrażania się muzycznego, jak typ melodji, sposób podania tematów, harmonika, bogactwo szczegółów i ich warjacje, mistrzostwo przy ograniczenu środków, stałe formuły harmoniczne II — V — I i t. d. — są to, zdaniem Schallenberga, przejawy nowej sztuki, „romantycznej", w przeciwieństwie do dawnej, „klasycznej".

Romantyzmem również jest heroizm, wyrażający się np. w Polonezie As-dur, romantyzmem — „bierność sennego przeżywania" (Nokturn op. 27/1 lub Berceuse). Jednakże, mimo wybitnie emocjonalnego charakteru muzyki Chopina, mimo dominującego w niej pierwiastka wyobraźni — sztuka Chopina zachowuje zawsze logicznie skonstruowaną formę, nie wykraczając niemal nigdy po za ramy budowy okresowej, a z drugiej strony jej ideje techniczne (np. Preludja, Etjudy) wciągnięte są w służbę czystej sztuki, która u Chopina nigdy nie jest pracą wyłącznie mózgową.

Analiza psychologiczna romantyzmu, dokonana przez Schallenberga, wskazanie na istotne pierwiastki romantyczne w dziełach Chopina, a zwłaszcza odsegregowanie ich do dowolnie w nie wkładanych interpretacyj romantycznych — stanowi istotną i trwałą wartość rozprawy „Romantyzm i Chopin" po raz pierwszy w literaturze badającej to zagadnienie jako odrębną, samodzielną sprawę.

Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów)

Isaacson Ch. D.: Face to face with great musicians. 2 tomy. New-York — London 1929, D. Appeleton et Co. 8°, t. I, str. XVIII+248, t. II, str. XVIII+364.

Na książkę tę zwracam uwagę tylko dlatego, że w tomie pierwszym (str. 25—31) mieści się artykuł poświęcony Chopinowi. Przykro powiedzieć, jak okropne wrażenie pozostawia owo spotkanie „twarzą w twarz" z Chopinem... Na początku artykułu — kreskowa podobizna Chopina, podobna do każdego, tylko nie do tego, kogo ma przedstawiać. Poniżej tytułu data „1808—1849". Trudne do pojęcia, że do r. 1929 właściwa data urodzin Chopina jeszcze do Ameryki nie dotarła! Treść artykułu: sentymentalny, egzaltowany szkic literacki, przedstawiający Chopina przy fortepianie, reprodukujący fikcyjne wynurzenia Chopina na temat stosunku jego muzyki do Polski i słowa Chopina, rzekomo przed śmiercią wypowiedziane. Na zakończenie — niekompletny wykaz dzieł Chopina, i jeszcze gorszy wykaz literatury o Chopinie, ograniczający się do wy-

mienienia George Sand, Liszta, Kleczyńskiego, Karasowskiego i dwu nieznanymi nazwisk angielskich. — Jeśli wszystkie artykuły są tak dowolne, jak szkic o Chopinie, to raczej trzebaby powiedzieć, że autor każe „twarzą w twarz“ oglądać swoje własne impresje, lecz nie pozwala stanąć „face to face“ z wielkimi muzykami, co w tytule zapowiada.

Dla informacji dodaję, że książka ta obemuje 60 artykułów o wielkich muzykach i wykonawcach, w najdowolniejszym porządku.

Przeznaczona dla szerokich mas, wśród których autor spełnia zasłużoną misję popularyzowania muzyki, książka ta — być może — ze swej strony pełni rolę popularyzatorską na gruncie amerykańskim, dając „treść“ nazwiskom, znanym z programów koncertowych. Ale czy ta treść nie jest zbyt dowolna? Można przypuszczać, że tak, skoro autor w przedmowie charakteryzuje np. Mendelssohna jako „poetę wiosny“, Berlioza jako „filozofa“, Glucka nazywa „duchem-rewolucjonistą“, Chopina „żywym wyrazem żalu“ i t. d. Zresztą i samo założenie, z którego autor wychodzi, jest bardzo wątpliwej wartości. Twierdzi on mianowicie, że „muzyka jest refleksem życia, dążeń, wzlotów i upadków“ swych twórców, że „znając życie twórcy znajduje się drogę do zrozumienia ich muzyki“. Szereg przykładów, choćby z najlepiej znanych Haydn lub Beethoven, jest tego poglądu zaprzeczeniem. Sądząc po uwagach wstępnych i po artykule o Chopinie, książka ta jest dla objektywnego badania muzyki bez znaczenia.

B. W. -K.

S a c h s Curt: Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin 1929. Dietrich Reimer. 8°, XII, 282 str.

Jeśli się czyni przegląd bogatych zasobów instrumentów ludów, ras i części ziemi, w ich różnorodnych i pełnych odmian i różnic formach zewnętrznych, to otrzymuje się obraz czynników pozornie pstro pomięszanych, bezładnie rozrzuconych i pozbawionych wszelkiego porządku i genetyki. Obok „prymitywnych“ instrumentów, wydających szmery i szelesty, zauważamy takie, jak klarnet, harfa, lutnia i t. p. Obydwa rodzaje są w użyciu jednego i tego samego ludu. Możnaby przypuszczać, że rozwojowa historja skarbnicy instrumentów ludzkości odbywała się wszędzie zupełnie nieorganicznie, wszędzie inaczej i bez wzajemnego związku z sobą. W te ciemne problemy stara się wnieść światło C. Sachs, słynny specjalista w zakresie instrumentologji, i uporządkować zbiorowość instrumentów według ich wieku i powstania. Ważną i godną szczególnej uwagi jest jego metoda pracy i droga, jaką wybiera dla wykonania swego zadania. Sachs odrzuca metodę m u z y k o l o g i c z n ą, któraby doprowadzić miała do wyniku na podstawie mniejszej lub większej zdolności (doskonałości) instrumentu, ponieważ jego zdaniem nie jest dość jasnem, co oznacza postęp muzycznej doskonałości. Metodę e r g o l o g i c z n ą, t.j. badanie według cech opracowania (zrobienia) instrumentu, odrzuca jako prowadzącą do zwodniczych wniosków; albowiem to, że jakiś instrument jest prostszy niż inny, nie musi oznaczać, że jest starszy, zaś rodzaje instrumentów, które nie pozostają z sobą w związku ze stanowiska wytwarzania tonu i ewent. formy, mogą mimo to należeć do siebie historycznie. Najnowsza teorja etnologji, t. j. n a u k a o o b w o d a c h k u l t u r o w y c h („Kulturkreis“) jest jeszcze zbyt mało wypróbowana i ugruntowana, aby mogła być uznana za podstawę i zasadę. Sachs wybiera więc m e t o d ę g e o g r a f j i k u l t u r y, której to metody „myśl zasadnicza“ jest: „z każdego centrum kulturalnego wypływają jakby promienie duchowe i materjalne dobra kultury, czy to jako faktyczne wędrówki pewnych grup ludzi, czy to przeszczepienie z jednego plemienia do drugiego, a pod naciskiem coraz nowszych fal odpływają starsze do peryferyj. Inaczej mówiąc: im bardziej oddalone jest dobro kultury od centrum, tem starszy jest jego wiek“ (s. 5). Ten tok myśli, sam przez się nie nowy, a przez Hornbostla często sto-

sowany przy rozpatrywaniu spraw detalicznych i przez niego też zainicjowany, został jednakże w całej swej doniosłości i znaczeniu wprowadzony do metody pracy muzykologicznej przez Sachsa. Jako przesłankę jednak musimy przyjąć, że „walka o przeniesienie lub nieprzeniesienie jest rozstrzygnięta na korzyść tej pierwszej" (str. 5). Sachs jest przekonany, że „cały instrumentalny świat był zasilany przez niewiele środowisk, z których najważniejsze znajduje się w Azji środkowej" (tamże). Ta hipoteza znajduje swe potwierdzenie w licznych udowodnionych wędrówkach dóbr kulturalnych (na polu muzykologji uczynił już właśnie Hornbostel wiele znakomitych spostrzeżeń). Z pomocą tej metody stara się Sachs uporządkować instrumenty chronologicznie; daleko rozrzucone dobra są uznawane za starsze, aniżeli te, które znajdują się na szczuplejszem i bardziej zamkniętem terytorjum, miernikiem zaś następstwa czasowego jest geograficzne rozprzestrzenienie. Jako materjał wybrał Sachs i we wzorowy sposób zużytkował obok własnych spostrzeżeń wielką ilość źródeł (z muzykologicznych i etnograficznych prac cytuje na str. 261—277 ponad 800, do czego należy jeszcze dodać 50 cytowanych w tekście i różne źródła jego „Reallexikon der Musikinstrumente"). Całość uporządkował według trzech epok: kamiennej, metalowej i średniowiecznej, składających się z 23 „warstw". Przy omawianiu poszczególnych instrumentów demonstruje rozpowszechnienie ich w częściach ziemi i u ludów, posługując się tabelami sporządzonemi przejrzyście. Systematyczny skorowidz rzeczowy i 391 rycin na 48 tablicach zaokrągla całe dzieło.

Aby zająć stanowisko wobec tego dzieła, musi się uwzględnić dwa momenty: jako zbiór materjałów, będący wynikiem starannej pracy zbierawczej, oparty na świetnem opanowaniu dziedziny instrumentologicznej i jako zestawienie wszystkich do siebie przynależnych i z sobą w związku pozostających czynników jest dzieło Sachsa znakomite i godne wszelkiej pochwały. Że naturalnie niewszystkie źródła uwzględniono, że wielu, bardzo wielu nie zużytkowano, że od czasu do czasu zdarzają się błędy, za to nie Sachs jest odpowiedzialny, lecz jego informatorowie (n. p. rycina 281 na tabl. 42 nie jest lirą, lecz gadułką). Te momenty jednak nie zmiejszają wartości dzieła. Że w dziele, które pochodzi od jednego badacza i czyni pierwszą próbę w swym zakresie, znajdują się luki i że możnaby poczynić pewne ulepszenia, jest rzeczą zrozumiałą. Główny interes — i to właśnie jest główna wartość i oryginalność tego dzieła — budzi wyżej wspomniana „kulturno-geograficzna" metoda pracy. Nazwałem jej zasadniczą myśl „hipotezą", gdyż mimo wszystkich dotychczasowych, popierających ją dowodów, może być tylko tak nazwana. Prace Graebnera, Ratzela, Frobeniusa, Ankermana, Hornbostela, które zdołały stworzyć dowody powolnego rozpowszechniania się jakiegoś dobra kulturalnego, czynią oczywiście bliską myśl o uogólnieniu rozwojowych form, znalezionych w zakresie jednego szczególnego wypadku i budzą myśl o wysokiem prawdopodobieństwie. Ale nie można zapominać o tem, że każda „metoda" jest jednak jednostronna a w naszym wypadku szczególnie wystarcza skłonność do kombinacyj i konstrukcyj. Jeśli w rozpowszechnianiu się jakiegoś dobra kulturalnego dadzą się zaobserwować wyraźnie ślady jego drogi, wówczas dany wypadek wznosi się ponad wszelką wątpliwość. Ale jeśli takich śladów brak, wówczas taka metoda musi przyjąć połączenia, zależność i t. p., musi kombinować i szukać prawdopodobieństwa. Musi, ponieważ Sachs pragnie w walce o przeniesienie lub nieprzeniesienie (dobra) przyjąć jako przesłankę rozstrzygnięcie na korzyść tego pierwszego, t. j. przeniesienia. Że taki punkt widzenia, *zgóry* powzięty, kryje w sobie niebezpieczeństwa, jest rzeczą jasną. Przedewszystkiem „prawdopodobieństwo" jest (jak również sam Sachs często podkreśla) „złym doradcą" (str. 4). Uzupełnienie „prawdopodobne" jakiegoś brakującego ogniwa w jakimś rozwoju nie musi być słuszne. Na tem

miejscu i w dzisiejszym stanie badania chciałbym tylko wskazać na niebezpieczeństwa tej metody i na konieczność późniejszej, na jeszcze większym materjale i obszerniejszej znajomości tegoż opartej krytycznej superrewizji. A jednak, jakiekolwiek przyszłość da wyniki, muzykologja może być Sachsowi wdzięczna za to, że podjął próbę i jako pierwszy uporządkował pod tym punktem widzenia olbrzymi materjał instrumentologicznej nauki. Co się tyczy wyników, to zdają się one conajmniej w zasadniczych formach być trafne. Podane przez niego warstwy rozpowszechnienia wskazują na ogólnie znane centra kultury. Na korzyść oznaczenia „warstw" przemawia też ich uzgodnienie z „nauką o obwodach kulturowych".

Wreszcie wskazać możnaby na pewne niedokładności. I tak np. w rozdziale o fletach: niewiadomo, czy instrument na str. 116, oznaczony jako pochodzący z Macedonji, jest w użyciu dziś jeszcze, czy też jest znaleziskiem z czasów przedhistorycznych. Takie wypadki zachodzą częściej. Następnie byłoby pożądane obszerniejsze i dokładne przedstawienie stanowiska instrumentów muz. w historycznym rozwoju muzycznej estetyki ludzkości, aby właśnie uzmysłowić, „jak to instrument muzyczny związany jest tysiącem nici ze zbiorowością ludzkich popędów i wyobrażeń i ulega ich wpływom w duchu i stawaniu się" (str. 5). Sachs nie wychodzi poza pierwsze stadja czynników symbolu, totemizmu i płci; dla „ducha" i „stawania się" w późniejszych czasach wchodzą jednak w rachubę jeszcze inne, bardziej estetyczne momenty, zaś wobec dotychczasowego braku przedstawienia tej kwestji byłoby bardzo pożądane, pouczające i pełne zasług bliższe zbadanie tych spraw. Zdaniem mojem brak przedewszystkiem wyjaśnienia i uzasadnienia różnych „warstw": bardzo pożądane byłoby zbadanie powstania i rozpowszechnienia instrumentów ze stanowiska kwestyj przyrodniczych. Z ogólnej historji sztuki wiadomem jest przecież, jak wielkie, możnaby nawet powiedzieć, decydujące znaczenie mają właściwości ziemi i flory. Wystarczy przypomnieć uzależnienie i uwarunkowanie form architektonicznych rozporządzalnością materjału budowlanego. Jakkolwiek materjał potrzebny do budowy instrumentów nie jest w tak wielkiej mierze związany z właściwościami przyrodzonemi danego kraju, to jednak ten moment posiada nie dającą się zmniejszyć ważność dla sprawy rozprzestrzenienia „warstw". I tak np. co do instrumentów sporządzonych z trzciny bambusowej, to czywiście zachodzą one tylko w krajach, w których rośnie bambus lub w których znajduje się jego namiastka. Wreszcie jeszcze jedna uwaga. Sachs twierdzi, że brak wiadomości o pewnych instrumentach nie dostarcza dowodu, że tam, gdzie tych wiadomości niema, nie znajdowały się odnośne instrumenty (fakt, mający znaczenie dla wszystkich możliwych zjawisk — brak tegoż odczuwa niemiło każda historycznie pracująca nauka). Ale zarazem brak zachowanych zabytków nie oznacza bynajmniej, że ich nie było. Właśnie historja sztuki poucza nas, jak często jest trudno powiedzieć coś pozytywnego, ponieważ należy się liczyć z tem, że tyle materjału zginęło! Sądzę, że należy to uwzględnić także w obrębie instrumentologji. Lepiej jest jednak przyznać się do niewiedzy czegoś, niż twierdzić coś bez podstawy.

J. Pulikowski (Wiedeń)

P r u n i è r e s Henryk: La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully. Paryż 1929. Librairie Plon. 8°, 263 str.

Wzorem monografij powieściowych, zapoczątkowanych w piśmiennictwie muzycznem przez Werffla, Pourtalèsa i in., próbuje znany muzykolog francuski H. Prunières ująć w podobną formę biografję Lully'ego. Opierając ją zasadniczo na dokumentach historycznych i archiwaljach, pozwala sobie — jak zaznacza przedmowa — intuicją i wyobraźnią uzupełnić jedynie te luki historji, które dotyczą ogólnego tła ówczesnej kultury francuskiej. Ta epoka, tak bujna na każdem polu, epoka, która dała światu tragedję Racin'a i Corneille'a, komedję Moliere'a, bajki La Fontaine'a,

satyrę Boileau'a, architekturę Wersalu, wreszcie operę i balet Lully'ego, i która stworzyła odrębny styl w historji sztuki i kultury, zdawała się czekać na pióro literata i artysty, który, zbrojny w arsenał wiadomości z zakresu ogólnej historji z jednej strony, a historji muzyki z drugiej, potrafiłby wyśpiewać cały tak specyficzny czar jej muzyki i oddać jej ducha. Zdawałoby się, że p. Prunières, znakomity znawca dzieł Lully'ego i z natury obdarzony piękną formą wykładu, potrafi to uczynić jak nikt inny, a jednak książka jego budzi poważne zastrzeżenia. Głównym powodem, który nie pozwala jej stać się obrazem kultury muzycznej swej epoki, jest nadmiar elementu anekdotycznego, i to pewnej specjalnej kategorji umotywowanej już w samym tytule określeniem „libertine". Element ten bez wątpienia nie może być pominięty ze względu na swe znaczenie historyczno - obyczajowe; mimowoli jednak przyznając mu w swej książce tak wiele miejsca, przenosi autor punkt ciężkości zainteresowań raczej w sferę sensacji, niż w dziedzinę zagadnień twórczości, które powinny przecież być postawione na pierwszem miejscu. Jakże daleko książce Prunières'a do przedziwnych medytacyj Werffla, mimo swej nieścisłości historycznej stanowiących najpiękniejszy i najbardziej wierny — od wewnątrz — dokument epoki Verdiego! Zamiast jego głębokiej intuicji artystycznej, sięgającej do dna problemów, znajdujemy tu omówienie najważniejszych faktów z życia Lully'ego z czysto zewnętrznego stanowiska, jego coraz potężniejących wpływów we Francji na dworze Ludwika XIV. Twórca wszechstronny, jakim był Lully, obdarzony też wybitnym talentem literackim i choreograficznym, syntetyzujący w swej indywidualności wszystkie dążenia epoki, wychodzi z kart tej książki dziwnie pomniejszony. Zostaje z niego niewiele więcej, jak sprytny aferzysta, umiejący ciągnąć znakomicie korzyści z chwilowej mody, i żonglujący zręcznie między formą i techniką francuską i włoską. Bez wątpienia jest to znowu rys ściśle historyczny, jednak prócz tych ambicyj, miał Lully przecież pewne bardzo specyficzne oblicze twórcze, które zostało niemal zupełnie pominięte w biografji Prunières'a. Nie wykluczamy możliwości, że wzgląd na zrozumiałość w kołach niefachowych i obawa przeładowania materjałem muzykologicznym, wpłynęły na taką właśnie postawę autora w stosunku do tematu, a jednak można było znaleźć drogę pośrednią, która nie schodząc z ogólnej platformy porozumienia, pozwoliłaby równocześnie na ujęcie tematu i z innej strony.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Hallut Victor: De Bach à Debussy. Paryż — Bruksela 1929. Editions „L'Amphore". 8⁰, 342 str.

W szeregu szkiców, utrzymanych w tonie popularnym, zajmuje się autor twórczością najbardziej reprezentatywnych kompozytorów XIX wieku, oraz Bacha i Mozarta. Dodatnią stroną książki jest (zwłaszcza wobec jej przeznaczenia dla szerszej publiczności, a nie dla kół wyłącznie fachowych) traktowanie przedmiotu z dość wszechstronnego stanowiska, uwzględniającego całokształt kultury duchowej danej epoki, ujemną zaś pewien dyletantyzm, przejawiający się w nieścisłem precyzowaniu pojęć, którymi autor operuje. I tak np. przeciwko takim określeniom jak użyte na str. 298: „motyw przewodni, który nazwano także (!) nieskończoną melodją", jako wprowadzającym zupełny chaos do terminologji wagnerowskiej, zastrzedz się musimy stanowczo, zwłaszcza że terminy te nawet potocznie używane są już powszechnie we właściwem sobie znaczeniu, zaś podstawienie jednego za drugi w książce, traktującej specjalnie o muzyce, może tylko zdezorjentować czytelnika. Tego rodzaju nieścisłości, choć nie tak rażących, znajdziemy więcej u Halluta, i one głównie obniżają wartość książki, skądinąd pożytecznej w swym rodzaju. — Strona biograficzna ujęta jest w sposób zupełnie racjonalny, bez przeładowania szczegółami, z podkreśleniem momentów i okoliczności dla genezy twórczości danego kompozytora i

jej kierunku najbardziej istotnych. — Jeden ze szkiców jest poświęcony Chopinowi.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

d'Indy Vincent: Richard Wagner et son influence sur l'art musical francais. Paryż 1930. Libraire Delagrave. 8⁰, 92 str.

Autor postawił sobie za zadanie zbadać wpływ Wagnera na rozwój muzyki francuskiej, co zdaniem jego — mimo ukazania się olbrzymiej ilości dzieł z zakresu literatury wagnerowskiej — nie było dotąd możliwe dla braku perspektywy historycznej. W tym celu przedstawia naprzód stosunki panujące w twórczości muzycznej w chwili pojawienia się Wagnera na horyzoncie europejskim, a nawet cofa się wstecz, konstatując, że opera francuska stale reprezentowała w stosunku do włoskiej element dramatyczny par excellence. Dekadencja i demoralizacja w tym kierunku rozpoczęła się dopiero w epoce Rossiniego, dlatego wpływ Wagnera był wówczas specjalnie dobroczynny, jako przynoszący pogłębienie problemu operowego. Nie kusząc się bynajmniej o wszechstronne naświetlenie twórczości Wagnera, przynosi książka niejeden ciekawy szczegół, dotyczący kwestji motywów przewodnich, jak np. skonstatowanie pokrewieństwa niektórych motywów, pochodzących z różnych dzieł („Mistrze - śpiewacy norymberscy" i „Zygfryd"), lub uwarunkowania architektoniki całości typem pojedynczych motywów w „Spiewakach-mistrzach", dających się sprowadzić do kilku zasadniczych. W ogólnej walce o ustalenie się we Francji nowych prądów reprezentowanych przez Wagnera, punktem wzrotnym jest założenie „Société Nationale de Musique" pod przewodnictwem Cezara Francka,, której celem jest renesans narodowej muzyki francuskiej na podstawie dawnej tradycji z dostosowaniem się do nowych form i nowej techniki, zużytkowujących środki wyrazu muzyki wagnerowskiej. Tym środkiem był przedewszystkiem element harmoniczny, wyrażający się we wzmożonej chromatyce, wzmożonem tempie modulacyj w obrębie zamkniętych okresów, w częstych alteracjach nuty zasadniczej w akordach w wynikającym stąd typie nowym kadencyj zwodniczych. Do tego przyłączają się momenty ogólniejszej natury, dobór materjału tematycznego ze względu na jego treść melodyczną i rytmiczną i jej rolę dla dramatu i planowe użycie tonacyj ze względu na ich specyficzną barwę i rolę w architektonice całości. Podkreśla więc tu autor konstrukcyjną rolę harmoniki u Wagnera, na twierdzenie to jednak nie można się zgodzić w całej rozciągłości. Ściśle konstruktywnym elementem całości architektonicznej była harmonika przedewszystkiem u klasyków; już u romantyków konstrukcja formalna, a wraz z nią i harmoniczna rozluźnia się z czasem coraz bardziej, tem więcej u Wagnera, u którego już wyjątkowo tylko rola harmoniki jest konstruktywna (np. w „Śpiewakach-mistrzach"), idąc raczej w kierunku zróżnicowania efektów barwy i jako taka, antycypując już w znacznej mierze zamierzenia impresjonizmu. Zaś formalne znaczenie motywów przewodnich Wagnera leży także nie w podkreśleniu schematu formy, lecz w stworzeniu pewnych nowych punktów oparcia, wprowadzających element powtarzania, do coraz bardziej rozluźnionej konstrukcji formalnej i harmonicznej. Zbytecznem byłoby zresztą dodawać, że już sam typ i rozmiary formy w dramacie muzycznym wymagały wprowadzenia jakiegoś nowego elementu jednolitości wobec zmienionych, w znaczeniu wyżej wzmiankowanem, podstaw harmoniki. Autor podkreśla, że techniczne właściwości muzyki Wagnera zostały przez muzyków postępowych we Francji przyjęte, zanim sama idea dramatu muzycznego została zrozumiana w całej pełni. Równocześnie dało się odczuć wzmożenie produkcji na polu symfonji (w formie cyklicznej), poematu symfonicznego i muzyki kameralnej najpóźniej, bo dopiero w ostatniem piętnastoleciu XIX wieku, w twórczości scenicznej. Tu znajdujemy dopiero właściwe i bardzo subtelne ujęcie wpływu Wagnera na poszczególnych kompozytorów francu-

skich operowych. U pierwszego z nich, Reyera, motywy przewodnie są tylko cytatami bez zmiany, Chabrier jest już bliższy techniki Wagnera, ale nie łączy jej z techniką „nieskończonej melodji", używając zamkniętych okresów melodyjnych, dalej jeszcze idą Bruneau, Magnard, Chausson i d'Indy sam, który jednak głosowi pozostawia ekspozycję motywów zaś orkiestrze ich przeprowadzenie symfoniczne. W oryginalny sposób przejmuje te wpływy Dukas; jego motywy mają charakter czysto muzyczny, niedramatyczny, głos traktowany jest w formie swobodnej melopei. Debussy'ego uważa d'Indy nie za przedstawiciela reakcji przeciw Wagnerowi, ale za ostatnie ogniwo kierunku wagnerowskiego Niestety twierdzenia tego, które tylko w pewnem specjalnem znaczeniu dałoby się utrzymać, autor nie formułuje bliżej i nie popiera argumentami. Przyjęcie pewnych następstw akordów w związku z tekstem jako rodzaju współbrzmień przewodnich w „Pelleasie" nie gwarantuje jeszcze identycznego nastawienia harmonicznego, które choć wychodzi u Debussy'ego z założeń harmoniki wagnerowskiej, osiąga jednak zasadniczo różne rezultaty, a już zupełnie różny jest w obu wypadkach stosunek do tekstu i traktowanie formy. — Na zakończenie rozpętał autor istne gromy w kierunku „modernizmu", nie mówiąc zresztą bliżej, jakie objawy tego modernizmu uważa za szkodliwe dla dobra sztuki francuskiej Szkoda, że ten ostatni rozdział, podyktowany wyłącznie subjektywnemi sympatjami i antypatjami autora, psuje wrażenie książki, napisanej z wielką znajomością przedmiotu, zmysłem historycznym i walorami formy.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Cortot Alfred: La musique française de piano. I. Paryż 1930. Editions Rieder. 8⁰, 255 stron.

Dzieło to stanowi I część publikacji zbiorowej p. t. Formes et écoles musicales, wydanej przez H. Prunières'a i zajmuje się twórczością fortepianową C. Francka, G. Fauré'go, Charbiera, Debussy'ego i Dukasa. Studja te były publikowane w „Revue musicale". W przedmowie zaznacza autor, że w ocenie powyższych dzieł decydującym był dla niego zawsze punkt widzenia odtwórcy, co stanowiłoby bardzo ciekawą formę ujęcia zagadnienia, gdyby rzeczywiście dało się przeprowadzić w całości. W praktyce jednak stało się inaczej. Na próżno szukamy w książce problemów odtwórczych w odniesieniu do wymienionych dzieł, zastąpione są one przeważnie subjektywną interpretacją literacką, która mówi nam tylko bardzo mało, a często nic nawet, o samej treści dźwiękowej. Autor zresztą w toku badań przychyla się zupełnie świadomie na stronę tego rodzaju interpretacji (por. str. 226), podkładając pewnym zwrotom melodycznym zbyt ciasno określoną treść emocjonalną, czem jednak wkracza w sferę dowolności i opuszcza teren badań naukowych. Jakaż szkoda, że autor nie wziął bardziej na serjo powiedzenia J. J. Rousseau'a, które z okazji omówienia twórczości Chabriera cytuje na str. 183: „Muzyka jest sztuką kombinowania dźwięków w sposób przyjemny dla ucha. Z chwilą, gdy usiłujemy odnaleźć zasady tych kombinacyj i przyczyny ich działania, staje się ona nauką, i to nauką bardzo poważną i głęboką". Powiedzenie to ujmuje znakomicie dwoisty charakter muzyki, która rzeczywiście jest równocześnie i sztuką i nauką i stanowić może świetną odpowiedź dla tych wszystkich, którzy obawiają się, by zbytnim balastem naukowym nie zabić tego żywego organizmu, jakim jest każde dzieło sztuki. Oczywiście kwestja rozgraniczenia kryterjów artystycznych od ściśle naukowych będzie tu zawsze rzeczą osobistego taktu, podobnie jak kwestja ich zastosowania, z chwilą jednak, gdy tym prymitywnym warunkom stało się zadość, naukowy punkt widzenia na pewno nie stanie się przeszkodą w ujęciu artystycznem dzieła sztuki. Punkt widzenia, przyjęty przez Alfreda Cortot'a, przestał już dawno obowiązywać w piśmiennictwie muzycznem, tem więcej, gdy zabiera głos jeden z największych odtwórców w Europie, od którego spodziewamy się zupełnie innego ujęcia problemu. —

Aby jednak oddać sprawiedliwość książce Cortot'a, podnieść należy, że analiza formalna uwzględniona została w niej nieco szerzej, przynosi też niejedną uwagę ogólniejszej natury, interesującą nawet, jednakowoż niepopartą żadnymi argumentami i zarazem tak zgubioną w powodzi frazesów literackich, że mija niepostrzeżenie. Poza tem ogranicza się do powtórzenia wyrażonych już poprzednio opinij o sztuce Debussy'ego czy Cezara Francka, dostarczając pewnych szczegółów historycznych, tyczących się ich roli we współczesnej im sztuce francuskiej.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Jardillier Robert: La musique de chambre de César Franck. Etude et analyse. Paryż 1930. Librairie Mellottée. 8°, 228 stron.

W muzykologicznej muzyce francuskiej przeważa jeszcze zawsze typ książek, które mimo pewnych pozorów naukowości w gruncie rzeczy jednak naukowemi nie są. Do tego typu należy też niniejsze dzieło o muzyce kameralnej C. Francka, stanowiące część wydawnictwa p. t. „Les chefs-d'oeuvre de musique expliqués" pod redakcją Pawła Landormy. Jeżeli chodzi o cele popularyzacyjne, odda ono zapewne usługi, jakkolwiek z jednej strony dość znaczny balast techniczny, z drugiej strony zupełne niemal nieuwzględnienie podstaw historycznych niebardzo odpowiadają wymogom, stawianym w stosunku do książki „dla wszystkich". Zrozumienie, czem była dla Francji XIX wieku sztuka C. Francka, dać może tylko synteza jej z całokształtem twórczości muzycznej ogólnoeuropejskiej i narodowej, przedstawiona w sposób przystępny i zrozumiały. W książce Jardilliera nie znajdujemy tej syntezy, zahaczenie stylu C. Francka o romantyzm i neoromantyzm, w stosunku do którego rozpoczął daleko sięgającą reakcję, płodną w przyszłości, odbywa się zaledwo w kilku słowach, nie dając wyjaśnień czytelnikowi, nieobeznanemu dokładnie z historją. Wskutek tego późniejsza analiza, nieraz żmudna i drobiazgowa, niewiele mu powie o tajnikach muzyki C. Francka, zwłaszcza, że nie mając przed sobą partytury, znużony będzie tem katalogowaniem tematów i motywów obracającem się wyłącznie na czysto zewnętrznym terenie. Muzyk zaś nadarmo szukać będzie u Jardilliera głębszego wniknięcia w problemy melodyki czy harmoniki, znajdując co najwyżej interpretację jej czysto subjektywną, z naukowym punktem widzenia nic nie mającą wspólnego. Co więcej — ta subjektywna interpretacja idzie torami tak dalece utartemi, że i z intuicyjnej strony nie wnosi absolutnie nic nowego. Jedynie tylko *formalna* strona kompozycyj C. Francka znalazła uwzględnienie w analizie Jardilliera, mianowicie ewolucja zasady t. zw. „cyklicznej". Zasada ta polega na indywidualnem, wolnem od schematyzmu stosowaniu jednego motywu zasadniczego we wszystkich lub przynajmniej paru częściach formy cyklicznej. W kwintecie fortepianowym jest to temat I części, niezmienny tonalnie, natomiast zmieniany rytmicznie. W sonacie na fortepian i skrzypce nie jest to temat, ale motyw, pojawiający się w różnych postaciach rytmicznych i tonalnych, a nawet zmieniający swój szkielet melodyjny. Wreszcie w kwartecie smyczkowym D-dur inowacja formalna polega na przeniknięciu się wzajemnem schematu formy sonatowej i formy pieśni. Skonstatowanie tych właściwości formalnych jest jedyną pozytywną zdobyczą książki Jardilliera, jakkolwiek jest także tylko rozszerzeniem tezy V. d'Indy'ego w jego „Cours de composition musicale" (cz. II). Poza tem zasługuje na uznanie forma elegancka i lekka, która wynagradza nam choć w części braki treści.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Fauré-Fremiet Ph.: Gabriel Fauré. Paryż 1929. Les Editions Rieder. 8°, 100 str.

Książka ta nie ma na oku celów naukowych, nie zajmuje się analizą stylu ani techniki Fauré'go i nie usiłuje mu wyznaczyć miejsca w historji muzyki francuskiej. Jest ona tylko rodzajem biografji, coprawda ujętej w formę b. sympatyczną, bo moż-

liwie bezstronną. Z jej kart przeziera ta szacowna postać muzyki francuskiej, nie wyidealizowana sentymentem najbliższych, nie wykoszlawiona pod kątem widzenia powziętego zgóry ideału artystycznego, naginającego do swych wymagań rzeczywistość, ale żywa i prawdziwa. Skromna choć swobodna w dążeniu do zrealizowania swoich marzeń artystycznych egzystencja pierwszej młodości, której nie opromieniają bynajmniej tradycje muzyczne przodków, lata walki i ciężkiej pracy w epoce ustalenia niezależnego bytu i przodującego stanowiska w muzycznym świecie francuskim, wreszcie pogodna starość, której dozwolonem było ująć w formę konkretną wizje twórcze młodości — oto treść tego pracowitego żywota. Wypełnia go jedyne dążenie do oddania w formie możliwie skończonej i językiem najbardziej zrozumiałym myśli twórczej, a umiłowanie klasyków, które przemawia z licznych listów Fauré'go tłumaczy nam jednolitą linję jego twórczości, niezachwianą wśród ścierających się wokoło niego prądów artystycznych. Był Fauré jednym z niewielu we Francji, którzy potrafili uchronić się od niebezpiecznego czaru Wagnera. Podziwia go wprawdzie, nie przeszkadza mu to jednak pozostać wiernym swej własnej indywidualności, a gdy w „Penelopie" przyjmuje zasadę motywu przewodniego, to czyni to z pewnem wahaniem i tylko w znaczeniu najogólniej zrozumianej formy dramatu, a nie obowiązującego w szczegółach i ściśle przeprowadzonego systemu. Tak samo zachowuje samodzielność w stosunku do Debussy'ego. Choć czysto technicznie przygotował Fauré niejedną zdobycz impresjonizmu, zwłaszcza w dziedzinie harmonki, sam duch jego muzyki pozostał zasadniczo obcym Debussy'emu. Z młodszej generacji najbliższym mu był Dukas swem umiłowaniem do silnej konstrukcji formalnej, z najmłodszej zaś Honegger, którego „Król Dawid" jeszcze za życia Fauré'go, rozpoczął zwycięski swój pochód po Europie. — Do najciekawszych ustępów książki należą wyjątki z listów Fauré'go, które dozwalają nam wglądnąć w mechanizm jego pracy kompozytorskiej. Była ona przeważnie owocem długich studjów i zmagań się artysty z samym sobą, dopiero w późniejszych latach życia, gdy z powodu stopniowej utraty słuchu, pracował samem tylko uchem wewnętrznem, staje się proces twórczy szybki i bardziej bezpośredni. — Książkę zdobi kilkadziesiąt reprodukcyj fotograficznych, których tematem są przeważnie bardziej intymne karty z życia Fauré'go, interesujące ze względu na jego stosunki z całym ówczesnym artystycznym światem francuskim.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

B o u c h e r Maurice: Claude Debussy. Paryż 1930. Les Editions Rieder. „Maitres de la musique ancienne et moderne". 8° 71 stron.

Z pośród licznych biografij Debussy'ego, które ukazały się we Francji w ostatnich latach, wyróżnia się praca Bouchera rzadkiem dążeniem do objektywizmu oraz dobrze zrozumianą tendencją popularyzacyjną. Abstrahując od wszelkich osobistych czy narodowościowych przesądów, autor stara się spojrzeć na sztukę Debussy'ego jako na zamkniętą dziś w sobie całość z perspektywy historycznej, rozpatrując „sine ira et studio" jego stosunek do przeszłości i do przyszłości. Subtelna intuicja artystyczna pozwala mu zaakcentować pewne momenty dla tej sztuki istotne, może nie po raz pierwszy, ale w każdym razie w sposób, wyrażony w formie ogólnie zrozumiałej i zawsze estetycznej. I tak słuszną jest przedewszystkiem charakterystyka harmoniki Debussy'ego, rozluźniającej dawny system tonalności dur-moll, aż do zupełnego jej zaprzeczenia drogą skracania procesu modulacyjnego, chromatyki, gamy całotonowej i stosowania szeregów akordów niefunkcyjnych. Rzecz oczywista, że podniesione tu momenty nie dają wytłumaczenia ostatecznego konstrukcji harmonicznej dzieł Debussy'ego jako zbyt ogólnikowe Jednakże trzeba przyznać, że wobec celu jaki sobie autor postawił, szukanie tego ostatecznego wytłumaczenia we formie pewnej tezy naukowej byłoby tu zupełnie

nieuzasadnione, zaś interpretacja obrazowa, do której się zwraca, oparta o trafną charakterystykę psychologiczną, oddaje mu bardzo dobre usługi. Charakterystyka ta nabiera plastyki zwłaszcza w określonym przez Bouchera stosunku muzyki Debussy'go do Wagnera. Sztuka t. zw. „zbiorowa" Wagnera wspierała się z jednej strony o filozofję, z drugiej o muzykę, zaś następcy Wagnera we Francji (zwłaszcza szkoła Cezara Francka), zatrzymując ogólny ton tej muzyki, rezygnuje jednak z wszelkich symbolów pozamuzycznych w przeciwieństwie do następców niemieckich. Operują oni materjałem wyłącznie muzycznym, formą i logiką czysto muzyczną zastępując dawny program pozamuzyczny. Najbliższem, następnem stadjum reakcji przeciw Wagnerowi było skoncentrowanie się na samym dźwięku jako takim, na barwie i rytmie. Za głównego jego przedstawiciela uważa autor Strawińskiego, Debussy'emu zaś wyznacza miejsce między Wagnerem a Strawińskim, na granicy dwóch zasadniczo różnych światopoglądów estetycznych. Tego rodzaju ujęcie roli Debussy'ego w rozwoju muzyki nowoczesnej jest bezwzględnie słuszne, jakkolwiek z drugiej strony zastrzec się trzeba przeciw nadmiernemu wyolbrzymianiu jego znaczenia w procesie nawrotu do muzyki absolutnej. Debussy nie może być przecież nazwany antyromantykiem, jak tego chce Boucher. Był on raczej zakończeniem dawnego kierunku romantycznego, niż początkiem nowej ery. Ne można też twierdzić, że muzyka jego — z wyjątkiem kilku ostatnich kompozycyj — jest absolutnie bezprogramowa, tylko, że program ten jest różny od programu romantyków i neoromantyków, bardziej przesublimowany i ściśle od założeń impresjonizmu malarskiego zależny. Przyjąć można natomiast dla sztuki Debussy'ego określenie jej, podane przez Bouchera, jako sztuki „naiwnej" w znaczeniu Schillera, bo w przeciwieństwie do Wagnera wolnej od wszelkiego intelektualizmu i z bezpośredniego wrażenia początek biorącej. Szkoda że autor pominął zupełnie problem stosunku impresjonizmu muzycznego do impresjonizmu malarskiego, który byłby mu niewątpliwie dostarczył w tym kierunku pewnych wyjaśnień na temat ogólnego nastawienia psychologicznego. — Książkę Bouchera uzupełnia dokładny katalog dzieł Debussy'ego ułożony w porządku chronologicznym według dat ich powstania, oraz duży zbiór (60) pięknie wykonanych fotografij i litografij, pozostających w bezpośrednim lub pośrednim związku z jego twórczością. Wśród tych ostatnich zwracają uwagę wydane po raz pierwszy odbitki dzieł plastycznych, które stały się źródłem kompozycyj Debussy'go, jako bardzo charakterystyczne dla typu ich podkładu psychologicznego i estetycznego.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

L é p i n e Jean: La vie de Claude Debussy. Paryż 1930. Albin Michel, éditeur. 8⁰, 252 str.

Powyższa biografja Debussy'ego wyróżnia się korzystnie wśród licznych francuskich dzieł, traktujących ten temat. Różnica leży nie tyle w samych źródłach, ile raczej w odmiennym sposobie ujęcia dotychczasowego materjału. Nie poprzestając na czysto opisowem jego przedstawieniu, autor stara się na jego podstawie wyjaśnić zagadkę psychiki autora „Pelleasa", stojąc przytem na stanowisku t. zw. psychologji głębi, to znaczy kierunku psychologicznego, który każde zjawisko naszej świadomości wiąże przyczynowo z odpowiadającem mu zjawiskiem naszej podświadomości. Nic bardziej słusznego, jak ten punkt widzenia w odniesieniu do psychologji twórczości zwłaszcza muzycznej, który ma jednak jedną zasadniczą wadę, wspólną całemu temu kierunkowi, mianowicie niesprawdzalność ostatecznych założeń naukowych. Stąd hipotetyczność, dowolność wszelkich twierdzeń w odniesieniu do sztuki Debussy'ego, wysnutych na podstawie powyższych założeń psychologicznych. Problematycznym wydaje się zresztą ze względu na swe wyniki sam fakt, że autor za podstawę swoich rozważań o syntezie elementu świadomego i podświadomego bierze nie jego twórczość muzyczną, ale literacką, a mia-

nowicie teksty będące jego dziełem oryginalnem i feljetony krytyczne. Sztuka Debussy'ego była wprawdzie w pewnem znaczeniu silnie „literacka", bo często oparta na założeniach pozamuzycznych, skąd pochodzi też jej pokrewieństwo wewnętrzne z poezją symbolistów i z malarstwem impresjonistów, autor jednak nie dochodzi do tych wniosków poprzez analizę muzyczną, ale zupełnie pomija tę ostatnią, co jest w każdym razie nie do przyjęcia. Dlatego też mimo słusznych w zasadzie założeń, nie dochodzi do rezultatów ani w zakresie założeń teoretycznych muzyki Debussy'ego, ani w odniesieniu do psychologji jego twórczości. Prawa bowiem każdej sztuki są specyficzne i regulowane prawami własnego jej materjału, które w żadnym wypadku nie mogą być pominięte.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Selva Blanche: Déodat de Sévérac. Paryż 1930. Librairie Delagrave. 8°. 119 str.

Znana pisarka francuska, Blanche Selva, daje w wydawnictwie p. t. Les grands musiciens par les maîtres d'aujour d'hui", redagowanem przez H. Colleta, zarys biografji i artystycznej działalności Deodata de Sévérac, jednego z najciekawszych i poza granicami kraju rodzinnego niestety najmniej znanych nowoczesnych kompozytorów francuskich. Był to jeden z nielicznych we Francji t. zw. regjonalistów w muzyce, którego cała twórczość, o ile ma być zrozumianą, musi być rozpatrywana z punktu widzenia jego bliskiego stosunku z ziemią, z której pochodzi (Haute Garonne) i której odrębność rasową akcentował przez całe życie. Zarówno zewnętrzne koleje jego życia jak i całe nastawienie duchowe Deodata de Sévérac poszło po tej jednej, prosto wytkniętej linji dążeń i zamiarów i ukazanie z tej strony jego ciekawej sylwetki historycznej było celem książki autorki. Nie wchodząc w założenia rzeczowe twórczości Sévérac'a, autorka, której celem było uświadomienie szerokich mas francuskich na temat narodowych elementów w nowoczesnej muzyce francuskiej, ujmuje jdnak w sposób znamionujący wielką kulturę i znajomość przedmiotu, całokształt jego światopoglądu i działalności. Poznajemy środowisko, z którego wyszedł ten dziwny człowiek gardzący „centralizmem" Paryża i uciekający odeń w ustronie Pirenejów, które jedynie były mu źródłem natchnienia, ludzi i artystów z którymi obcował, koleje powstania najważniejszych jego dzieł i projekty, których zbyt krótko wymierzony okres jego życia nie dał mu urzeczywistnić. Z każdego z nich przegląda bez względu na formę i środki, głęboki jego związek z ziemią, z jej mieszkańcami, obyczajami i obrzędami. Sévérac z niej tylko wyłącznie czerpie swój materjał folklorystyczny wyzyskując jej właściwości językowe, motywy taneczne i pieśni ludowe, niekiedy wprowadza nawet do swych kompozycyj (n. p. „Heliogabal" i in.) grupę tubylczych instrumentów katalońskich, t. zw. cobla, będących odmianą oboju. W jaki sposób ten cały materjał folklorystyczny przetopiony został w dzieło sztuki w tyglu indywidualności twórczej Sévéraca, jakie momenty czysto techniczne odegrały w tem kształtowaniu rolę decydującą, to, jako kwestja muzyków najbardziej interesująca, powinno stać się jednym z najbliższych tematów muzykologji francuskiej.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów).

Bruyr José: L'écran des musiciens. Paryż 1930, „Cahiers de France", 8°, 126 str.

Książka, napisana w formie wywiadu, przynosi garść uwag na temat współczesnej muzyki francuskiej wygłoszonych przez usta średniej i najmłodszej generacji twórczej, a więc Honeggera, Milhauda, Aurica Poulenca, Dureya, Migota, Iberta, Delaunaya, Jauberta, Ferrouda, Saugueta, Jacoba, Roland Manuela, Hoeréego. Pomysł mógł być wcale szczęśliwy, gdyby autor pozwolił każdemu z nich ograniczyć się do rozmowy na temat własnych dzieł. Być może, że zyskalibyśmy w ten sposób nowy, nieznany punkt widzenia na niejedną sprawę, w obecnem muzycznem życiu wysoce aktualną, że odkrylibyśmy nowe perspektywy, wiodące ku tajnikom psychologji twórczej tych współczesnych kompozyto-

rów francuskich. Niestety jednak autor każe tym muzykom prowadzić dyskusje na temat najrozmaitszych zagadnień z zakresu historji muzyki. Dyskusje te, wchodząc często w niepotrzebne szczegóły, dezorjentują raczej czytelnika i stwarzają chaos myślowy, w którym tylko wyjątkowe jednostki, znające materjał na wylot, zdołają podążyć za tokiem myśli autora. Jakże zyskać jakikolwiek stosunek do dat i momentów tak zasadniczych dla kultury muzycznej współczesnej, jak jazz, Schönberg, Strawiński, skoro spotyka się tu najróżniejsze, sprzeczne z sobą sądy w odniesieniu do jednej i tej samej rzeczy, wszystkie zaś sa wygłoszone przez usta ludzi, których nazwiska budzą szacunek i gwarantują rzeczowe ustosunkowanie się ich do tych kwestyj? Jeśli istnieją jakieś pozytywne wartości książki J. Bruyra, to są one zawarte raczej tylko między linjami. Jest to wspólne niemal wszystkim muzykom. przemawiającym z kart tej książki, nastawienie, które możnaby nazwać antyintelektualistycznem. Manifestuje się ono jako cecha naczelna najnowszego kierunku twórczości francuskiej w muzyce, w przeciwieństwie do twórczości przedewszystkiem niemieckiej. Kierunek ten przeciwstawia się dziś świadomie wpływom niemieckim, nawiązując do rodzimych tradycyj romańskich. Dlatego też otacza się czcią najwyższą nietylko Debussyego, Satiego, Gounoda, ale i starych mistrzów renesansu francuskiego. Podkreślenie tego momentu w książce J. Bruyra jest bardzo ważne, dlatego jestem skłonna przyznać jej pewne znaczenie informacyjne mimo wymienionych braków w metodzie, oraz niejednokrotnych grubych niedociągnięć historycznych. Nie inaczej bowiem skwalifikować można wynurzenia jednego z najmłodszych kompozytorów współczesnych, który dla poparcia swego antyromantycznego nastawienia zapewnia, że nie lubi Berlioza a na tej samej stronie (104) dodaje, że „natomiast ubóstwia Mendelssohna", oraz potępia Glucka za jego „kłamliwą pompatyczność". Tego rodzaju wynurzenia świadczą o bardzo niejasnym stosunku tych ludzi do przeszłości, stosunku, który nie powinien być ujawniony na forum publicznem. I — jak słusznie zauważył jeden z mych kolegów francuskich — lepiej zresztą poznać tych ludzi na polu ich twórczości muzycznej, niż na polu krytyki i historji. Zapatrywania ich bywają często zbyt indywidualnie zabarwione, by można je bez ryzyka podawać do wiadomości szerokich mas.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Collet Henri: Albeniz et Granados. Paryż 1929. F. Alcan. 8°, 245 str.

Książka Colleta odpowiada dobrze zadaniu, jakie sobie autor postawił, a którem jest zaznajomienie czytelnika, interesującego się problemami muzyki nowoczesnej, z osobowością Albeniza i Granadosa. Każdemu z nich poświęca dwa rozdziały książki, jeden omawiający stronę biograficzną, drugi ich twórczość. Znajdujemy i tutaj historyczny rzut oka na tradycje hiszpańskie w muzyce, które znalazły swój wyraz w twórczości obydwóch kompozytorów, co w zestawieniu z twórczością Pedrella i Manuela de Falla pozwala nam uznać „Cante Hondo" i pochodne odeń „Cante Flamenco" za główne źródło cech melodycznych i rytmicznych współczesnej generacji hiszpańskiej w muzyce. Obok tych ostatnich akcentuje autor cechy arabskie u Albeniza, zaś stylizację melodyj i rytmów z końca XVIII wieku u Granadosa. Ścisły objektywizm pozwolił autorowi znaleźć miejsce dla obu kompozytorów hiszpańskich w należnem ustosunkowaniu do postaci czołowych na terenie muzyki współczesnej. Obaj, epigoni romantyzmu, nie wyznaczają tej muzyce nowych dróg, nie walczą o nowe ideały, nie zmagają się z problemami formy, ale pracują na terenie muzyki raczej popularnej. Ich zasługą jest zaakcentowanie własnego, rasowego typu indywidualności twórczej, wyrażającego się poprzez otaczające ich wpływy w sposób jasny i nieskrępowany. Z książki Colleta przemawia zrozumienie cech temperamentu artystycznego zarówno Albeniza jak i Granadosa, szkoda tylko, że przy omówieniu dzieł tego ostatniego musiał autor ograniczyć się do tak małej ilości przykładów, które lepiej niż słowa po

trafią wprowadzić czytelnika w atmosferę dzieła.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

T r e n d J. B. Manuel de Falla and Spanish Music. Nowy York 1929. Alfred A. Knopf. 8⁰, 184 str.

Książka ta, jak zresztą zostało to zaznaczone w tytule, obejmuje dwa różne problemy: problemy twórczości samego Manuela de Falla i narodowych tradycyj w muzyce hiszpańskiej wogóle, które to problemy jakkolwiek blisko ze sobą złączone, nie stanowi w książce Trenda organicznej całości. Pierwszy potraktowany tu został bardzo powierzchownie, nie przynosząc zasadniczo żadnych rezultatów pozytywnych, drugi sprowadzony został do kilku punktów, które można uważać za istotne, jednakowoż nie na podstawie własnych badań autora, lecz cytowanych przez niego studjów obu wielkich twórców renesansu hiszpańskiego: Pedrella i Falli. W historji kultury hiszpańskiej są 3 momenty, które zaznaczyły się trwałym wpływem w tradycjach muzycznych: przyjęcie przez Kość ół liturgji wschodniej, inwazja muzułmańska i osiedlenie się w XV wieku koczujących szczepów cygańskich. Do pierwszego z nich sprowadzić należy zawarte w najbardziej prymitywnych typach melodyj andaluzyjskich elementy śpiewów liturgicznych bizantyńskich, mianowicie specyficzny charakter tonacyj, ukrytą w nich enharmonję (oczywiście w starożytnem znaczeniu tego terminu), bogactwo zwrotów modulacyjnych i brak akcentów metrycznych. Wpływy arabskie dotyczą w pierwszym rzędzie elementów tanecznych. Ale najsilniejsze, choć najpóźniejsze, są prawdopodobnie wpływy cygańskie, których wyrazem jest jedna z najprymitywniejszych form melodyj andaluzyjskich, znana w Hiszpanji pod nazwą „Canto Hondo". Są to melodje niezmiernej wagi, jako akcentujące analogje z muzyką Indyj i Wschodu. Skala muzyczna posiada tu tylko trzy tony o stale określonej wysokości, poza tem stosuje się do modulacji głosu, śpiewającego tekst. Charakterystyczny jest też mały ambitus melodji, nie przekraczający seksty, uporczywe powtarzanie tych samych tonów w melodji, przeciwstawienie się akcentom metrycznym, wreszcie stosowanie bogatej ornamentyki jako wyraz ekspansji lirycznej w związku z tekstem i portamento jako maniera wykonawcza. Wszystkie te elementy uważane były dawniej w muzyce hiszpańskiej za rezultat wpływów orjentalnych, a dopiero Falla ustalił pierwszy ich pochodzenie. W zakresie specyficznego dla narodowej muzyki hiszpańskiej typu instrumentacji omawia autor rolę gitary jako instrumentu akompanjującego. Mechanizm i sposób strojenia gitary warunkuje liczne efekty rytmiczne i harmoniczne, wyzyskane już przez Domenica Scarlatt'ego, jak np. nuta pedałowa w głosach środkowych. Inne, jak fałszywa relacja półtonu i kadencja frygijska odkryte zostały przez Debussy'ego jeszcze zanim wprowadzone zostały do artystycznej muzyki hiszpańskiej przez hiszpańskich kompozytorów. Wszystkie te szczegóły jako rzucające światło na istotę folkloru hiszpańskiego, tak szeroko omawianego we współczesnej literaturze muzycznej, stanowią bez względu na źródło, z którego pochodzą, najbardziej wartościową część książki Trenda. Ustępy biograficzne, dotyczące życia i dzieł Falli, nie przynoszą nic nowego, a skonstatowanie faktu, że Falla najbardziej jest „hiszpańskim" kompozytorem, mimo że wyjątkowo tylko używa cytatów z folkloru, nie jest poparte żadnymi głębiej sięgającymi argumentami i nie przyczynia się w niczem do wyświetlenia tak ciekawego dla dzisiejszej psychologji muzycznej problemu cech narodowych.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

M a n u e l Roland: Manuel de Falla. Paryż 1930. Éditions ‚Cahiers d'art". 8⁰. 62 str.

Wśród współczesnej literatury francuskiej z zakresu biografistyki, w której popularność osiągnięta jest przeważnie kosztem wszelkich wiadomości bardziej fachowych i poruszania się po linji najmniejszego oporu, książeczka R. Manuela zajmuje osobne miejsce. Po pierwsze już z racji samego

faktu, że autor, należący do najwybitniejszych kompozytorów francuskich doby obecnej, daje gwarancję znakomitej znajomości swego przedmiotu, po drugie dla tego, że chciał i umiał go przedstawić w formie nietylko przystępnej dla ogółu, ale też wysoce artystycznej. Niema tu ani śladu przeładowania erudycją, a jednak jest świetne ujęcie elementów stylu Manuela de Falla i genezy jego twórczości, oraz trafna charakterystyka poszczególnych jego dzieł. Genezę tę słusznie wywodzi autor z ducha rasy i kultury hiszpańskiej, w której stosunek pomiędzy muzyką ludową a artystyczną był zawsze ściślejszy niż w innych krajach Europy. Manuel przypomina że muzyka hiszpańska od najdawniejszych niemal czasów opierała się na elemencie ludowym, nierzadko przenosząc jego wpływy na zewnątrz, jak np. w twórczości Domenica Scarlattiego, gdzie można ten element odnaleźć w rytmice, w zwrotach melodycznych i harmonicznych (Scarlatti spędził na półwyspie pirenejskim 30 lat, wpływy te więc są u niego zupełnie zrozumiałe). W muzyce nowoczesnej renesans narodowej muzyki hiszpańskiej, chwilowo zdeprawowanej i zniekształconej falą italianizmu, rozpoczyna Felipe Pedrell, w jego ślady wstępuje Albeniz i Granados, wreszcie Manuel de Falla. Ten ostatni był samoukiem, później dopiero dostał się do Pedrella, którego kierunek tak bardzo odpowiadał własnej jego osobowości artystycznej, i dlatego tak silnie zaważył na jej rozwoju. Pedrell objawił Falli istotę ducha muzycznych tradycyj Hiszpanji, na co wskazuje już pierwsze jego dzieło z czasów znajomości z Pedrellem. „La vida breve", mimo przeważających w niem jeszcze wpływów wagnerowskiego „Tristana". Jest ono wystarczającym dowodem, że późniejszy kompozytor „Retabla" znalazł już własne drogi, własny styl, któremu pozostanie wierny w całej dalszej twórczości. Ewolucja tego stylu przedstawiona jest w książce Manuela w sposób zwięzły i trafny poprzez „Noce w ogrodach Hszpanji", powstałe pod wpływem Debussy'ego i Rimskiego-Korsakowa, poprzez balety „El Amor Bruja" i „El Sombrero de tres picos", w których związek z tradycją staje się coraz to bliższy, bo czerpiący nawet u jej źródła pomysły akcji i choreografji, aż do minjaturowej opery „El Retablo de Maese Pedro" i koncertu na klawesyn. Każda z tych kompozycyj jest nowym etapem na drodze do prostoty formy i środków technicznych i czystości stylu, a najsilniejszym tego wyrazem jest muzyczna interpretacja Cervantesa w „El Retablo", kondensująca te środki do ostatnich granic możliwości w słusznem poczuciu samoobrony przed zbarokizowaniem form wyrazu. Muzyka hiszpańska średniowieczna, muzyka dworska wieku XVI i XVII, elementy taneczne i typowe cechy instrumentacji znalazły tu stylizację, idącą po linji własnych zainteresowań i poczynań twórczych kompozytora. Ze względu na małe rozmiary książki i jej cel popularny nie mógł autor oczywiście przedstawić wyników analizy tych pojedyńczych elementów sztuki Manuela de Falli, i tu jednak udało mu się wskazać na pewne cechy melodyki (jej mały ambitus, nie przekraczający tetrachordu), harmoniki (oszczędne posługiwanie się modulacją) i faktury polifonicznej (styl zaczerpnięty ze starych hiszpańskich form imitacyjnych t. zw. „cazas", będących odmianą włoskiej „caccii") które są dlań specjalnie charakterystyczne. Co więcej — wskazuje nawet na źródła teoretyczne, z których wyszła forma tonalności Manuela de Falla: jest nią teza o specyficznym w porównaniu z harmoniką neoromantyków znacznie rozluźnionym stosunku konsonansu do dyssonansu, zawsze jednak określonym jako stosunek przeciwieństwa, stojący u podstaw tonalności dur-moll. Teza ta pozostaje zresztą w zupełnej zgodzie z teorją mistrza Falli, Pedrella, który zwykł był sprowadzać każdą formę muzyczną do zasad rozszerzonej kadencji.

Dr Stefanja Łobaczewska (Lwów)

N ü l l, Edwin von der: Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik. Halle 1930. Mitteldeutsche Verlagsaktiengesellschaft. 8⁰. 120 str.

Fakt, że autor nazwał swą książkę przyczynkiem do morfologji nowej muzyki, jest wysoce charakterystyczny. Wskazuje bowiem, że pierwszym i istotnym celem książki było wyjaśnienie pewnych ogólnych założeń teoretycznych, wspólnych większej ilości kompozytorów nowoczesnych raczej, aniżeli właściwych osobowości twórczej Beli Bartóka. Nie można robić autorowi z tego powodu zarzutu, należy tylko stwierdzić, że wobec stanu najnowszych badań, także i nie jeden problem który autor uważa za specyficzny dla muzyki Bartoka, przedstawia się już jako problem ogólniejszej natury, przyczem zatracają się w znacznym stopniu rysy indywidualnej fizjognomiki duchowej Bartóka. Ustalenie granic w tym kierunku możliwe będzie dopiero wówczas, gdy zbadaną zostanie cała twórczość kompozytorów romantycznych i poromantycznych. Wówczas dopiero dadzą się sprecyzować indywidualne różnice stylu na tle stylu epoki. Ta niemożność rozgraniczenia punktów widzenia we wskazanym powyżej kierunku dotyczy w pracy von der Nülla w pierwszym rzędzie problemów harmonicznych. Słusznie położył tu autor punkt ciężkości, u kompozytorów bowiem nowoczesnych, tych zwłaszcza których struktura nie jest zasadniczo linearną, harmonika zdaje się być elementem pierwotnym w stosunku do melodyki, a w każdym razie stanowi główne pole eksperymentów dźwiękowych. Wśród cech, które autor ustala jako specyficzne dla stylu Bartóka, Bartóka, niema an jednej która nie dałaby się odnaleźć jako równie istotna u całego szeregu innych kompozytorów nowoczesnych. Za podkład tonalny muzyki Bartóka aż do roku 1926 przyjmuje autor zasadniczo t. zw. „rozszerzony“ typ tonalności dur-moll, dopiero od r. 1926 przyjmuje skalę chromatyczną za podstawę. W pierwszym rzędzie należałoby zakwestjonować słuszność samego pojęcia ‚rozszerzonej tonalności“, które ustalone przez większość teoretyków jako odnoszące się do struktury harmonicznej, zasadniczo jeszcze tonalnej, tu znajduje zastosowanie w muzyce już stanowczo nietonalnej. Przywykliśmy bowiem przez tonalność rozumieć nie co innego, jak system dur-moll, zaś środki używane przez Bartóka jeszcze długo przed rokiem 1926, wybiegają — jak to zresztą wynika jasno z wywodów autora, a jeszcze bardziej z samej praktyki — dość znacznie poza granice systemu dur-moll. Pod pojęcie „rozszerzonej tonalności“ („erweiterte Tonalität“, str. 70) podporządkowuje autor trzy rodzaje budowy akordów Bartóka: *1.* Akordy, posiadające w sobie równocześnie elementy skali dur, moll, skal kościelnych lub pentatoniki. Autor stwierdza, że one prowadzą już do przyjęcia skali chromatycznej za podstawę, ale nie mogą jej stanowić same w sobie, ponieważ wyodrębniają się tu stale pewne centra, które stanowią o jej tonalnym charakterze. Autor zapomina jednak, że centra te nie muszą być centrami funcyjnemi, ale tylko czysto dźwiękowemi, jak się to dzieje często w harmonice właśnie atonalnej, i jak o tem świadczą jego własne przykłady (np. na str. 58). Tych akordów centralnych nie można ujmować funkcyjnie, nie gwałcąc obrazu dźwiękowego. Równocześne stwierdzić należy, że kombinowanie elementów różnych skal jest szeroko wyzyskanym środkiem efektów harmonicznych jeszcze przed Bartókiem, przedewszystkiem u Debussy'ego, którego pierwsze kroki na terenie struktury nietonalnej tu właśnie należą. Prototypem tej akordyki jest według autora trójdźwięk z wielką i małą tercją równocześnie lub dwudźwięk pustej kwinty, które nazywa „neutralnemi“. Akordyka ta prowadzi przez zniwelowanie energij kinetycznych obu tercyj do negacji wszelkich możliwości ekspresywnych dźwięku, a uwaga ta stanowi — zdaje mi się — bardzo dobre wyjaśnienie intuitywnego wrażenia harmoniki Bartóka, pewnej oschłości i twardości brzmienia i jest jedną z nielicznych zdobyczy pozytywnych w dążeniu do charakterystyki stylu Bartóka. O ile jednak u Debussy'ego zasada kombinowania elementów różnych skal stosowana jest głównie jako podstawa połączeń akordów, u Bartóka zaznacza się ona specjalnie w strukturze samych akor-

dów. Zawsze będzie ona tylko dowodem ewolucyjnych związków chromatyki z djatoniką, atonalności z tonalnością, nigdy zaś nie może być uważana sama za strukturę tonalną. 2. Drugą metodą struktury akordów jest u Bartóka — według autora — stosowanie licznych chromatycznych, nierozwiązanych nut zamiennych w stosunku do akordów, które zasadniczo należą jeszcze do tej samej tonacji, lecz przez stopniowe uogólnianie tej procedury prowadzą również do kombinowania kilku różnych tonacyj czy skal. Metoda ta w rezultacie nie różni się niczem od poprzednio omówionej, chyba tylko ilościowo, gdyż autor zastrzega się, że przeważają tu jeszcze elementy pewnej tonacji zasadniczej. Ten stosunek elementów pewnej określonej tonacji do elementów jej obcych. rozstrzygnie też — zdaniem naszem — czy dany ustęp uznamy za należący do „rozszerzonej tonalności", czy do atonalności. Nawiasem nadmieniamy tylko, że tłumaczenie ustawicznie się pojawiających całych szeregów akordów o strukturze tercjowej z kilku równocześnie składkami w formie alterowanej i niealterowanej w jednym i tym samym akordzie jako akordów funcyjnych i to przeważnie opartych na fundamencie alterowanym, stanowczo nie wytrzymuje krytyki. Tutaj znowu, jak poprzednio nie można utożsamiać związków genetycznych, z formami, które się z nich tylko pośrednio wywodzą. 3. Trzecią wreszcie formą akordu, właściwą „rozszerzonej tonalności" Bartóka jest według autora typ akordu, wynikły z techniki fortepianowej t. zw. „martellata", biorącej początek z jazzu a polegającej na otoczeniu składników akordu o strukturze tercjowej równocześnie ich wielkiemi i małemi sekundami celem nadania mu charakteru szmerowego i naśladowania perkusji. Ten fakt jest oczywiście do przyjęcia, ale z zastrzeżeniem, że akordy zatrzymują strukturę tercjową i że podstawą ich połączeń jest djatonika. W przeciwnym razie należałoby dla nich szukać innej interpretacji. Zapomina też autor znowu, że technika ta, specyficzna dla Strawińskiego z okresu „Pietruszki", a w zakresie djatoniki specjalnie dla Prokofiewa, może stanowić dowód pewnych wspólnych terenów eksperymentacyjnych w muzyce dzisiejszej, a poza jazzem da się w pewnem znaczeniu sprowadzić i do metod Debussyego, którego kolorowanie akordu tonami obcymi, zwłaszcza sekundami i kwartami, przez autora uznane jednak zostało za coś zupełnie różnego (str. 10). Wreszcie uznaje autor i b i t o n a l n o ś ć za tonalność rozszerzoną (str. 70), biorąc za podstawę jej powstania konsekwentnie użyte następstwa akordów z nierozwiązanemi nutami zamiennemi chromatycznemi w jednym lub kilku głosach. I na to również niełatwo się można zgodzić. Im czystsza bitonalność, tem bardziej właśnie nieschromatyzowana będzie forma akordów, sobie przeciwstawionych, przy coraz dalej postępującej chromatyzacji ich struktura harmoniczna stanie się z bitonalnej — atonalną. Zresztą dopiero przeciwstawienie sobie dwóch szeregów współbrzmień, z których każdy wykazuje funkcyjne wzajemne ustosunkowanie swych członków, uznać można za bitonalność. W praktyce wogóle, zwłaszcza gdy bitonalność zmienia się w politonalność, rozróżnienie między politonalnością a atonalnością pozostanie często wyłącznie teoretyczne, przyczem oczywiście musi się brać pod rozwagę indywidualne zdolności względnie wyszkolenie danego słuchacza. W ten sposób rozciąga autor sztucznie możliwości harmoniki funkcyjnej daleko poza granice wyznaczone jej przez praktykę. Wszystkie omówione powyżej formy struktury harmonicznej, choć wyszłe z tonalności dur-moll, nie są nią już, a w żadnym wypadku nie dadzą się podciągnąć pod pojęcie funkcyjności. W wypadku bitonalności funkcyjne ustosunkowanie akordów poszczególnych linji dźwiękowych nie wpływa na zasadniczo afunkcyjny charakter współbrzmień, wziętych jako całość. W tym stanie rzeczy uważam i wskazanie na środki wzmocnienia formuły kadencjonującej takie, jak nuta pedałowa lub łączenie akordów zapomocą nut wspólnych, za nieistotne dla harmoniki Bartóka. Mogły te środki stanowić i stanowiły bezwzględnie pewną ostoję w rozluźnionej już tonalności ro-

mantyków, zawsze jednak istniały obok nich pewne normy ogólniejszej natury, które dopiero warunkowały wrażenie jednolitości struktury. Naprzód były to podstawy funkcyjne, bardziej lub mniej wyraźne. Gdy tych podstaw zabrakło, zaczęto tych norm szukać gdzieindziej, muszą też one istnieć i u Bartóka, choć w formie nam dziś jeszcze nieznanej, i dopiero wykrycie ich mogłoby nam dać klucz do rozwiązania zagadki stylu Bartóka. Dawne środki wzmocnienia formuły kadencjonującej mogą siłą przyzwyczajenia grać i tu pewną rolę, same jednak w sobie niezdolne są w strukturze atonalnej zapewnić wrażenia jednolitości. Zdaniem autora dopiero z chwilą przemiany zasady struktury akordów z tercjowej na kwartową dokonywa się u Bartóka zmiana jego harmoniki z tonalnej na atonalną. I na to twierdzenie nie można zgodzić się w całej rozciągłości, sama bowiem struktura akordu nie warunkuje jeszcze tonalnego wzgl. afunkcyjnego charakteru harmoniki, z drugiej zaś strony istnieją — jak nas uczy doświadczenie — utwory nietonalne, posługujące się stale strukturą tercjową. Nie można też zgodzić się na interpretację struktury kwartowej jako odwrócenia struktury kwintowej, tak jak to autor czyni. Struktura kwartowa jest zupełnie samodzielną w stosunku do kwintowej, ponieważ ta ostatnia była uwarunkowana interwałem tercji, a więc akcentującym bardzo silny moment energetyczny dźwięku, kwartowa zaś jest od tego momentu zupełnie wolna. Dlatego bardziej przekonywującem jest w tym kierunku wyjaśnienie Schönberga i Kallenbach-Greller, uznające kwartę za samoistny element strukturalny, należałoby tylko rozstrzygnąć jeszcze i drugą część problematu, mianowicie: co jest przy samoistnej strukturze kwartowej podstawą połączeń akordowych, czego nie czyni żaden ze wspomnianych autorów.

Zajęliśmy się bliżej poruszonemi przez autora problematami harmoniki nowoczesnej ze względu na ich znaczenie ogólne, mimo zasadniczo fałszywego nastawienia autora mają wywody jego pewną wartość pozytywną jako stwierdzenie u Bartóka pewnych cech, wspólnych z najrozmaitszemi kierunkami twórczości XX wieku. W stosunku do tych problemów mniejsze znaczenie mają poruszone przez autora kwestje *melodyki* i *formy*, jako niewyczerpujące istoty rzeczy. Słusznem wydaje mi się, jak to już zaznaczyłam na początku, podkreślenie pierwotnego charakteru harmoniki w stosunku do melodyki. Częste kroki kwartowe, septymowe i nonowe w melodyce Bartóka uważa autor za wynikające z harmoniki, która ze swej strony akcentuje tego rodzaju współbrzmienia. O ile się jednak uzna za źródło tej harmoniki z kolei fakt kombinowania elementów różnego rodzaju skal, tak jak to czyni autor, przesunęłoby się tem samem znowu punkt ciężkości w kierunku melodyki, zwłaszcza wobec tak bardzo silnych u Bartóka wpływów melodyki ludowej, przynoszącej z sobą często pentatonikę i skale kościelne. Tak więc kwestja pozostaje nadal otwartą. Niezupełnie też zrozumiałe jest twierdzenie autora, że problem formy staje się również podrzędnym u Bartóka, zwłaszcza w pierwszym okresie jego twórczości, w stosunku do problemów harmonicznych. Należy to prawdopodobnie interpretować nie w znaczeniu schematyzacji form, dawniej istniejących, ale raczej ich uproszczenia. Dopiero w „Dances roumaines" następuje rozwój elementu formalnego, mianowicie w zastosowaniu do form pieśni i ronda: trzyczęściowa forma tańca rozwija się w duchu formy sonatowej z jednolitą, wyraźnie wznoszącą się lub opadającą linją w kierunku repryzy. W późniejszych latach widzi autor wzmożenie się zasady dynamicznej w budowie formy, zastępującej dawne schematy organicznem przetwarzaniem elementów na sposób sonaty beethovenowskiej. Wreszcie począwszy od r. 1926 konstatuje u Bartóka zwrot ku fakturze zasadniczo linearnej i ku ideałom melodyki i struktury bachowskiej, a nawet przedbachowskiej. Tu znowu zauważyć należy, że zwrot, podobnie i określony poprzednio ewolucyjny bieg harmoniki Bartóka, nie jest u niego odosobnionem zjawiskiem, ale

raczej częścią ogólnego w dobie obecnej kierunku, w którym dokonało się przeniesienie punktu ciężkości z momentu strukturalnego harmonicznego na linearny. I znowu dopiero bliższe wglądnięcie w warunki tej ewolucji jednostkowej w wypadku Bartóka mogłoby nam wyjaśnić teoretyczne założenia jego stylu indywidualnego.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Szabolcsi Bencze és Tóth Aladar: Zenei Lexikon. Második Kötet L-Z. Győző Andor Kiadása Budapest 1931. 8°, 765 str.

Z I tomu tego leksykonu zdałam sprawę w 6/7 zeszycie Kwartalnika Muzycznego (str. 241—242), gdzie podałam charakterystykę cennej publikacji, w której wzięło udział 24 uczonych i pisarzy muzycznych węgierskich oraz 16 obcych, a wśród nich prof. dr. Adolf Chybiński, który opracował zwięźle i treściwie dział polski. Jak poprzedni, tak i obecny tom zdobi wiele ilustracyj i przykładów nutowych, podnoszących znacznie wartość publikacji. Czy nie należałoby pójść w ślady wydawców węgierskich i pod redakcją muzykologa lub muzykologów polskich wydać polski leksykon muzyczny, uwzględniający szeroko historję i etnografję muzyczną polską? Potrzeba takiej publikacji zdaje się nie ulegać wątpliwości. Materjały zaś leksykalne, dotyczące zwłaszcza dawniejszej muzyki polskiej (do r. 1800), są w wielkiej ilości zgromadzone w Instytucie Muzykologicznym Uniw. Lwowsk. i mogłyby być do tego celu zużytkowane. — Węgierski leksykon muzyczny jest b. cennem dziełem, które niejednemu badaczowi odda poważne usługi.

Dr. M. Szczepańska (Lwów)

Richard P. J.: La gamme. Introduction à l'étude de la musique. Paryż 1930. Librairie scientifique Hermann et Cie. 8°, 230 str.

Książkę swą nazywa autor wstępem do nauki o muzyce, poświęcając ją tym wszystkim wykonawcom muzycznym, którzy chcą głębiej wniknąć w istotę i genezę materjału dźwiękowego, stanowiącego teren ich artystycznej pracy. Autor nadaje swej książce charakter wybitnie djalektyczny, a przyjmując wyłącznie *matematyczny* punkt wyjścia i sposób naświetlenia wszelkich nasuwających mu się problemów wyklucza z niej ogólniejsze rozważania historycznej lub estetycznej natury, ograniczając tem samem świadomie związek swych wywodów z zagadnieniami żywej muzyki. Dzieło to zawiera bardzo przystępnie podane wyjaśnienia wszelkich zjawisk akustycznych, mających jakąkolwiek łączność z muzyką, historją stroju muzyki europejskiej, rozpatrzenie matematycznych podstaw opartych na tym stroju skal, i t. p. Autor kładzie jednak zbyt wielki nacisk na matematyczną stronę swych wywodów, zbyt mały natomiast na związek omawianych zjawisk z samą muzyką. Dla teoretyka książka ta nie przynosi zbyt wiele nowego, dla muzyka-praktyka nie może mieć zbyt wielkiego znaczenia ze względu na brak wszelkiej łączności z praktyką muzyczną. Natomiast może się bardzo przydać uczniom wyższych szkół muzycznych, a nawet pierwszych lat studjów muzykologicznych, ze względu na jasność wykładu i rozumowania, precyzyjność wywodów i dokładność w przedstawieniu swoich zagadnień. Jako dzieło wstępne, wprowadzające w naukę akustyki muzycznej, może znaleźć świetnie swe zastosowanie.

Dr. Zofja Lissa (Lwow)

Garbusow N.: Vielfalt akustischer Grundlagen der Tonarten und Zusammenklänge. Theorie der Polybasiertheit. Wiedeń 1929. Universal-Edition. 8°, 206 stron.

Wychodząc z założenia, że teorja żadnej epoki nie była tak odległa od istoty ujęcia współczesnej jej praktyki muzycznej, jak dzisiejsza nauka o muzyce, usiłuje autor stworzyć zupełnie nowe ujęcia i wyjaśnienie techniki harmonicznej doby obecnej. W swych rozważaniach wychodzi jednak od systemu tonalnego, gdyż chce swej teorji nadać tak ogólne podstawy, aby ona mogła, opierając się na *jednem* założeniu, ująć najrozmaitsze style harmoniczne, od prymitywnej pentatoniki począwszy, po przez tonacje kościelne i dualistyczną tonal

ność dur i moll, aż do t. zw. atonalności Schönberga i innych twórców doby obecnej. Za punkt wyjścia swej teorji bierze autor pewne założenie natury akustycznej: przyjmuje mianowicie, że szereg alikwotów, wziętych jako *całość*, nie może stanowić podstawy wyjaśnienia budowy akordów, że niektóre jego składniki mają większe, inne zaś mniejsze znaczenie. Opierając się na eksperymentalnem badaniu współbrzmień na harmonjum i stroju *naturalnym* (nie temperowanym), eliminuje autor znaczną ilość tonów naturalnych, jako nieistotnych dla konstrukcji harmonicznej i wykazuje, że teorja, wywodząca wszelkie akordy z tego szeregu, jest fałszywa. (Na marginesie tych wywodów musimy zaznaczyć, że w gruncie rzeczy większość teoryj, omawiających to zagadnienie nie sprowadza *wszystkich* akordów do szeregu naturalnego, ale jedynie stara się wywieść z danych akustycznych zasadę struktury tercjowej akordów, stosowanej w dalszym rozwoju już niezależnie od szeregu alikwotów). Przyjmując niewystarczalność dotychczasowych teoryj, wyjaśniających genezę akordów tonalnej i nowszej harmoniki, usiłuje autor zbudować swoją teorję na zupełnie innych podstawach. Wnikając słuchowo w skalę C-dur, doszedł on mianowicie do przekonania, że właściwie każdy z jej tetrachordów stanowi jakoby całość samą w sobie zamkniętą, a skala ta powstaje z *sumy* elementów *dwóch* tonacyj, C-dur i F-dur, a więc tem samem z elementów dwóch odrębnych szeregów naturalnych. (Autor wspomina nawet o wrażeniu *modulacji*, które stale odnosi, słuchając skali durowej). Wyłączywszy zaś poprzednio z szeregu naturalnego alikwoty: 7, 11, 13 i 14, jako te, które nie biorą udziału w konstrukcji współbrzmień wyznacza teraz autor z pozostałych alikwotów szeregu t. zw. *pentachord akustyczny*, złożony z tonów odpowiadających: 8, 9, 10, 12, i 15-mu tonowi naturalnemu, który to pentachord stanowi według autora podstawę budowy wszelkich skal i akordów. Otóż według autora wszystkie ze znanych nam i używanych skal powstały przez *kombinację* kilku, przynajmniej dwóch pentachordów. Nawet najprymitywniejszą skalę pentatoniczną i djatoniczną sprowadza autor do dwóch odrębnych podstaw akustycznych, ujmując to wyjaśnienie mianem „Polybasiertheit" („wielość podstaw"). Wychodząc z tego założenia sprowadza autor kolejno wszystkie znane skale do ich podstawowych pentachordów (dwóch, trzech, a nawet czterech); z drugiej zaś strony kombinując ze sobą różne pentachordy osiąga cały szereg nowych skal, pośrednich pomiędzy skalami djatonicznemi a dwunastotonową, twierdząc, że znajdują one swe zastosowanie w dziełach doby obecnej. I tak np. w myśl swych założeń wywodzi skalę eolską z sumy czterech (!) pentachordów i twierdzi przytem, że ta skala jest niedoskonałą, gdyż według jego obliczeń powinny w niej występować tony *h* i *b* równorzędnie *obok* siebie. Rozumowanie to i inne jemu podobne rzucają pewne światło na ogólny charakter wywodów autora. Albowiem doszedłszy do wniosków niezgodnych z praktyką, ucieka się autor do stwierdzenia, że ta ostatnia jest niedoskonałą. Ten sposób uniknięcia sprzeczności zwraca się niestety *przeciw* autorowi, tak w tym, jak i w innych, analogicznych wypadkach. Albowiem najbardziej nawet objektywnemu czytelnikowi nasuwa się uwaga, że praktyka nie istnieje po to, by potwierdzać różne teorje, ale odwrotnie, te ostatnie służą tylko do wyjaśnienia i syntetycznego ujęcia przejawów praktyki, ewentualna zaś niezgodność konsekwencyj teoretycznych z praktyką może wskazywać li tylko na fałszywość założeń danej teorji. I otóż właśnie przeciw jednemu z założeń teorji Garbusowa musimy wystąpić ze sprzeciwem. Wprawdzie zupełnie słusznie autor chce się cofnąć do akustycznych podstaw brzmień, aby wyjaśnić ich genezę, ale dlaczegóż w takim razie za punkt wyjścia swej analizy bierze gotową już skalę djatoniczną, która przecież *nie* jest czemś akustycznie prostem, i dlaczegóż — co ważniejsze — widzi w niej *sumę dwóch takich skal?* Wrażenie „modulacji" w obrębie skali djatonicznej durowej jest przecież zupełnie subjektywne i zakłada już

zgóry tę właśnie *logikę muzyczną*, którą autor dopiero chce wyjaśnić! A zatem subjektywny charakter jednego z założeń i błąd błędnego koła popełniony na samym początku rozumowań autora wpływają na niezgodność jego teorji z niektóremi przejawami żywej muzyki, do których się ta teorja odnosi i umniejszają poniekąd doniosłość jej znaczenia. — W wywodach autora widzimy olbrzymi nakład pracy myślowej, mający na celu ogarnięcie jak największej ilości zjawisk muzycznych. Autor nie ogranicza się do zbadania znanych nam skal i do stworzenia szeregu nowych według swej teorji, ale podejmuje się żmudnej analizy wszystkich typów akordów tonalnej i atonalnej muzyki, dochodząc do sklasyfikowania ich według swoich zasad podziału. Klasyfikacja ta jednak nie bardzo przyczynia się do ich wyjaśnienia, bo jeśli nawet czytelnik zostanie przekonany, że wszystkie akordy nowszej muzyki nie mają nigdy mniej jak 3 odrębne podstawy akustyczne, to o ile wpłynie to u niego na zrozumienie budowy akordów i *stosunków* zachodzących pomiędzy nimi? Wprawdzie punkt widzenia autora tworzy z wszelkich współbrzmień organicznie zwarte — o ile chodzi o akustyczną genezę — całości, ale nie przynosi żadnego wglądu we wzajemne *stosunki* tych organizmów, co dla harmoniki jest równie ważne, jak problem budowy akordów. Pomimo pewnych zasadniczych zarzutów, które wysunęliśmy przeciw koncepcji Garbusowa, nie podobna odmówić jej oryginalności, i — co najważniejsze — dążenia do syntezy. Teorja ta bowiem tworzy nowy kierunek badań harmonicznych, zachowujący drogę pośrednią pomiędzy temi teorjami, które konstrukcję harmoniczną usiłują całkowicie sprowadzić do danych naturalnych (Achtelik i inni), a temi, które widząc w konstrukcji muzycznej *stylizację* danych fizykalnych usiłują się zupełnie wyzwolić ze schematów natury.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

S e r v i e n Pius: Introduction a une connaissance scientifique des faits musicaux. Paryż 1929, A. Blanchard, 8°, 54 str.

Autor usiłuje zbadać istotę pewnych podstawowych zjawisk w muzyce, przenosząc w to badanie metody rozważań zaczerpnięte z fizyki i matematyki. Stąd wynika nietylko pewne specyficzne sformułowanie problemów, ale i sposób ich rozwiązywania, który mimo swej ścisłości nie dochodzi do tego, co z punktu widzenia muzyki lub nauki o muzyce jest w danem zagadnieniu najistotniejsze. Wychodząc z pozamuzycznych pojęć i założeń kładzie autor punkt ciężkości na zagadnienie „tematu“ w kompozycji i bada kierunki jego możliwych przemian. Usiłuje z tematu wydobyć tę jego ideę niezmienną, która musi być zachowana we wszystkich jego warjantach, a za kryterja uznaje: 1. ilość tonów składowych tematu, 2. kierunek ruchu interwałów w nim występujących, i 3. akcenty dynamiczne. Wszystkie inne czynniki składające się na jednorazową formę danej myśli muzycznej, jak rytm, barwa i t. p. mogą ulegać zmianom, nie wnosząc nic nowego w samą ideę tematu. Servien usiłuje też znaleźć ogólną podstawę każdej myśli muzycznej. Widzi ją mianowicie w dissymetrji, która jest warunkiem zaistnienia każdego zjawiska. Prócz powyższych porusza liczne kwestje, które nie pozostają z sobą w żadnej łączności. Wprowadza pojęcia muzyczne w zupełnie nowych znaczeniach, z drugiej zaś strony usiłuje przenieść do muzyki inne, które nie posiadają w niej żadnego uzasadnienia. Z wywodów Serviena odnosi się wrażenie, że pisze on o muzyce nie znając jej wogóle. Cytaty z popularnych książek o muzyce wskazują na to, że autor niezawsze wiedział, skąd czerpać swe wiadomości o tej sztuce, z drugiej zaś strony powoływanie się na autorytety tej miary, co Bergson, James i Poincaré i in. wskazuje na silne pretensje do nadania swym wywodom naukowego poloru. Czytelnik, którego zaciekawia oryginalny i ścisły tytuł pracy Serviena, daremnieby się w niej doszukiwał naprawdę „naukowego poznania zjawisk muzycznych“. Praca ta jest najlepszym dowodem tego, że bez głębszych racyj nie można przenosić naukowych metod jednej dziedziny zjawisk na drugą. Metoda każdej

dziedziny naukowej musi wynikać z jej materjału w przeciwnym bowiem razie badania oparte na takiem przeniesieniu prowadzą jeśli nie do fałszywych, to w każdym razie nieistotnych wyników.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Sandberg M.: Die Musik der Menschheit. Eine Vortragsreihe. I. Die Tondifferenzierung und ihre Bedeutung. Lipsk 1930. Kistner und Siegel. 8⁰, 14 str.

Materjał tonów, którym się posługuje muzyka europejska od szeregu wieków nie jest jedynym możliwym materjałem. Przedstawia on tylko pewną selekcję z możliwości danych w naturze, selekcję opartą na zjawiskach fizykalnych towarzyszących każdemu realnie danemu tonowi, t. j. na szeregu naturalnym alikwotów. Obok tego typu doboru i układu materjału muzycznego istnieje jednak możliwość wielu innych, o wiele bogatszych i bardziej zróżnicowanych, które częściowo były już realizowane u niektórych ludów prymitywnych. W dobie obecnej przewrót w samej technice muzycznej łączył się u niektórych twórców z tendencjami do wzbogacenia materjału muzycznego. Działalność praktyczną i teoretyczną Busoniego, Háby, Möllendorfa, Wiszniegradskiego i in. kontynuuje autor niniejszej broszury, komponując w strojach zupełnie odmiennych od panującego i propagując je przy pomocy wykładów, które właśnie składają się na treść omawianej pracy. Autor opisuje tu wszystkie możliwości wzbogacenia ilościowego naszego materjału muzycznego, zaznaczając że ten kierunek rozwoju nie ma nic wspólnego z powrotem do stroju matematycznego, czystego, propagowanych znów przez innych twórców i teoretyków. Omawia więc kolejno strój 1/4-tonowy (Hába), podział całego tonu na 3 i 6 cząstek, dający w rezultacie 1/3- i 1/6 tony (Busoni), ich kombinacje, dające 1/12- i 1/16-tony (Karillo w Nowym Yorku), oraz stroje kombinowane, łączące w sobie różne odległości. Ogólnie autor stwierdza, że nietylko oktawa może być odcinkiem dzielonym na mniejsze interwały, ale i każdy inny interwał może być wzięty za podstawę, a w nim mogą być interpolowane wszelkie rodzaje szeregów. Autor domaga się stworzenia takiego stroju uniwersalnego, w którymby się zmieściły wszystkie te stroje i podziały, które się kiedykolwiek pojawiły na naszym globie. Pragnie rozszerzyć ilość naszych przedstawień muzycznych do takiej granicy, aby umożliwić ludziom słuchanie i rozumienie wszelkich rodzajów muzyki, tworzonej w innych systemach niż nasz obecny. Jeśli zdołamy nasz system tak rozszerzyć, by wszystkie inne w nim się mieściły, to poszczególne systemy uzyskają znaczenie kompleksów tonacyjnych, a tym ostatecznym strojem jest według Sandberga strój kombinujący z sobą 1/12- i 1/16-tony. Zawiera on w sobie wszystkie inne, które dotychczas w ludzkości wystąpiły. W jego obrębie będą możliwe przejścia z jednego stroju do innego, na wzór dawnych modulacyj, co stworzy zupełnie nowe horyzonty i możliwości w technice muzycznej. System uniwersalny stworzyłby wspólny język muzyczny dla wszystkich kultur, wykwitłych na kuli ziemskiej, zniweczyłby t. zw. egzotykę i stanowiłby stopień wstępny do artystycznego zużycia continuum muzycznego, t. j. ciągłości przemian wysokości tonów, danej w przyrodzie, która to koncepcja już dziś ma swego przedstawiciela w Wiszniegradskim. Wprawdzie wywodom Sandberga nie można odmówić logiczności i oryginalności, jednakże musimy ich ostateczne konsekwencje uznać za poniekąd nierealne. Autor nie uwzględnia bowiem w swych rozważaniach najważniejszego czynnika, t. j. słuchu, zapomina, a może tylko nie liczy się z tem, że czułość słuchu, t. j. zdolność do wrażeniowego ujęcia różności, dwóch objektywnie różnych podniet jest dosyć mała, że nawet już różnice 1/4-tonu są dla przeciętnie muzykalnych ludzi niedostrzegalne, a cóż dopiero 1/12- lub 1/16-tonów! Dla większości ludzi muzyka oparta na „stroju uniwersalnym" byłaby chaosem nieskoordynowanych „fałszywych" brzmień, podobnie juk muzyka hinduska jest dla ogółu dzisiejszych, nawet muzykalnych słuchaczy, „fałszywą". Naturalnie, że w tym wy

padku olbrzymią rolę odgrywa przyzwyczajenie. Czy jednak — gdyby nawet przyszły rozwój muzyki poszedł w tym kierunku — przemiana ta mogłaby się szybko dokonać, należy mocno wątpić. — Pracę Sandberga kończy bardzo dokładny i systematyczny przegląd faktów i poczynań prowadzących do wzbogacenia lub przemiany materjału muzycznego, będącego dziś w użyciu. — Liczne punkty styczne z problemami etnograficznemi, z których autor mógł zaczerpnąć wiele argumentów, nie zostały przez niego należycie wyzyskane. (*Przyp. redakcji:* ostatni zarzut p. referentki jest zdaniem naszem najcięższy, sięga bowiem bezpośrednio w istotę całego zagadnienia, ujętego przez autora zupełnie jednostronnie i bez pełnych podstaw, w których tkwi a priori rozstrzygnięcie problemu, dla wywodów niekorzystne).

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

W r o c k i Edward: Eksponaty muzyczne wystawy teatralnej w r. 1929 w Warszawie. Warszawa 1930. Wydane z zasiłku Wydziału oświaty i kultury Magistratu m. st. Warszawy. 8⁰, 16 str.
W r o c k i Edward: Wystawa Moniuszkowska 7, 8, 9 i 10 czerwca 1930 (Katalog) Nakładem Wydziału Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Katowice 1930. 8⁰, 34 str.
Pierwsza praca odnosi się do wystawy teatralnej w Warszawie (1929) i zawiera spis wszelkich przedmiotów, które znajdowały się na tej wystawie i pozostawały w pośrednim i bezpośrednim, bliższym lub dalszym związku z historją nowszą (od XVIII w.) opery w Polsce, ze znaczną bardzo przewagą działu ikonograficznego. Na końcu tej pracy podaje autor wyjątki z afiszów z dawnych lat, bardzo charakterystyczne ze względu na słownictwo, wysławianie się i zwyczaje w życiu teatralnej publiczności. Ponadto na wstępie i w zakończeniu swej pracy wypowiada autor szereg myśli, z których zasadniczą jest myśl o centralizacji zabytków muzycznych w Polsce Nie będziemy zabierać głosu w tej sprawie obecnie, gdyż uczyniliśmy to już w Kwartalniku Muzycznym, z. 2 (str. 192—195) i z. 3 str. 318—320), wskazując na ujemne strony takich pomysłów. — Druga praca, większą wartość posiadająca, jest systematycznym katalogiem wystawy moniuszkowskiej w Katowicach (1930), uporządkowanym należycie według działów. Na końcu jej znajdujemy kilka ilustracyj (portrety Moniuszki i t. p.).

A. Ch.

POLSKIE CZASOPISMA MUZYCZNE

HOSANNA. Miesięcznik muzyki kościelnej. Rok. V. Nr. 6—7. Warszawa, czerwiec — lipiec 1930. Treść: S. M. R., Karol Wielki a liturgja — X. H. Nowacki, Dzieje śpiewu cerkiewnego w Rosji w XVII wieku. — Bronisław Rutkowski, Śpiewnik kościelny X. Jana Siedleckiego. — Kronika krajowa. — Z wydawnictwa. — Odpowiedzi redakcji. — Nadesłane utwory. — Varia. — Dodatek nutowy. — — Rok V. Nr. 8. Warszawa, sierpień 1930. Treść: Redakcja, W obronie języka liturgicznego. — S. M. R., Św. Augustyn a śpiew liturgiczny. — X. H. Nowacki, Śpiew wielogłosowy w Rosji. — S. M. R., Karol W. a liturgja (dok.). — Kronika krajowa. — Kronika zagraniczna. — Odpowiedzi redakcji. — Nadesłane do redakcji. — — Rok V. Nr. 9. Warszawa, wrzesień 1930. Treść: Kamil Bellai'gue, Dom Mocquereau. — O. B. Prawdota zak. kazn., Msza święta w rycie dominikańskim. — X. H. Nowacki, Charakter pierwotnego wielogłosowego śpiewu w Rosji. — Kronika krajowa. — Kronika zagraniczna. — Nadesłane do redakcji.

KWARTALNIK MUZYCZNY. Rok II, Zeszyt 8. Warszawa, lipiec 1930. Treść: Lektor Uniw. Dr. Marja Szczepańska (Lwów), Do historji muzyki wielogłosowej w Polsce z końca XV wieku. — Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), O koncertach wokalno-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego (dok). — Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), Pierwszy akord sonaty b-moll Chopina. — Dr. Zofja Lissa (Lwów), O harmonice Aleksandra Skrjabina. — Czesław Marek (Zürich), Idea, życie i moje „Credo". — Sprawozdania: X. Siedlecki Jan, Śpiewnik kościelny, wyd. jubil. cz. I, Kraków 1930 (Chybiński); Marek Czesław,

Tryptique i Sonate (St. Łobaczewska); Sikorski Kazimierz, Pięć pieśni lud. na chór miesz. (A. Sołtys); Koffler Józef, Trio op. 10 (S. Barbag); Stoiński St. M., Najdawniejsze znaki muzyczne i ich pochodzenie, Katowice 1929 (F. Sachse); The Oxford History of Music, Intr. Volume i Vol. I, Londyn 1929 (J. Pulikowski): Casella Alfredo, L'evoluzione della musica, Londyn 1924 (Z. Lissa); Fellerer K. G., Orgel und Orgelmusik, Augsburg 1929 (Chybiński); Abraham G. E. H., Borodin the composer, Londyn 1927 (St. Łobaczewska); Van Gilse van der Pals N., N. A. Rimsky-Korsakow, Opernschaffen, Paryż — Lipsk 1929 (Z. Lissa); Skriabin Al., Prometheische Phantasien, Stuttgart — Berlin 1924 (Z. Lissa); Swan A. J., Scriabin, Londyn 1923 (Z. Lissa); Eaglefield-Hull A., The great russ. tone poet Scriabin, Londyn 1927 (Z. Lissa); Schloezer B. de, Igor Strawinskij, Paryż 1929 (St. Łobaczewska); Ramuz C. F., Souvenirs sur .I Strawinskij, Paryż 1929 (St. Łobaczewska); Sabaneyeff L., Modern russian composers, Londyn 1927 (St. Łobaczewska); Mersmann H., Musiklehre, Berlin 1929 (S. Barbag); Chlondowski A., Nauka harmonji, Przemyśl 1929 (Chybiński); Erpf H., Harmonielehre in der Schule, Lipsk 1930 (S. Barbag); Wellesz E., Die neue Instrumentation, 2 tomy, Berlin 1928 i 1929 (J. Koffler); Scherchen H., Lehrbuch des Dirigierens, Lipsk 1929 (J. Koffler); Waltershausen H. W. v., Dirigentenerziehung, Lipsk 1929 (J. Koffler); Cowell H., New musical resources, Nowy Jork 1930 (Z. Lissa); Schlesinger M., Grundlagen und Geschichte des Symbols (Symbolik in der Tonkunst), Berlin 1930 (Z. Lissa); Wrocki E., Instrukcja regestracji spoczynku zmarłych muzyków polskich, 1930 (A. Ch.); Wrocki E., Na marginesie problemu umuzykalnienia mas 1930 (A. Ch.). — Polskie czasopisma muzyczne (Hosanna, Kwartalnik Muzyczny, Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie, Muzyka, Muzyka kościelna, Muzyka w szkole, Przegląd Muzyczny, Śpiewak). — Z czasopism muzycznych zagranicznych (Revue de Musicologie). — Kronika. — Od redakcji.

LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE I LITERACKIE. Rok VI, Nr. 7—8. Lwów, dn 1 lipca 1930. Treść: Dr. Józef Reiss. Czy to nie wstyd? (W 50 rocznicę śmierci H. Wieniawskiego). — Cezary Jellenta, Królowie Jazz i Dawid. — Ludwik Marek — Onyszkiewicz, Marcelina Sembrich-Kochańska. — Stanisław Kazuro, Z ruchu muzycznego w Warszawie. — Dr. Stefanja Łobaczewska. Nowe wydawnictwa muzyczne. — Kronika. — — Rok V, Nr. 9. Lwów, dn. 18 września 1930. Treść: Dr. Józef Reiss, Z monografji o Henryku Wieniawskim (Dwa fragmenty). — Dr. Stefanja Łobaczewska, Melodyka Chopina (sprawozdanie). Książki i pisma nadesłane — Kronika. — — Rok VI, Nr. 10. Lwów, dnia 3 października 1930. Treść: Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów), Ósmy festival Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej i pierwszy kongres Międzynarodowego Towarzystwa Muzykologicznego w Liège i Brukseli. — Książki i pisma nadesłane. — Kronika.

MUZYKA. Miesięcznik ilustrowany. Rok VII, Nr. 6 (68). Warszawa, 20 czerwca 1930 r. Treść: Włodzimierz Słobodnik, Skrzypce (wiersz). — Edward Herriot, Muzyka a polityka. — Dr. Marcel Liebeskind, Sekwencjarz tarnowski (XVI w.). — Ludwik Bronarski, Stosunek Bülowa do muzyki Chopina. — Szymon Waljewski, Stabat Mater Karola Szymanowskiego (Kilka myśli o formie dzieła) — Sergiej Rachmaninow, Z mych przeżyć. — Impresje muzyczne (mgl.). — Z opery i sal koncertowych (Warszawa: M. Gliński, J. Iwaszkiewicz, Zastępca; Lwów: Dr. St. Łobaczewska; Katowice: F. Sachse; Łódź: F. R. Halpern; Paryż: M. Gliński; Królewiec: W. Reich; Konstantynopol: Zareh Pakmézian). — Radjo i muzyka mechaniczna (J. Popiel, E. T.). — Nowe wydawnictwa (A. Książki: M. Gliński, W. Reich; B. Nuty: Dr. St. Łobaczewska, M. Gliński, I. Seynes, M. Gliński). — Przegląd prasy. — Konkurs karykatur. — Kronika: Rocznice i jubileusze, Festivale muzyczne, Konkursy muzyczne, Wielka ankieta „Muzyki", IV Konkurs kompozytorski, Nowe kompozycje, Z całego świata (Kronika krajowa, Kronika zagraniczna, Polska muzyka za granicą, Polonica), Z żałobnej karty, Komunikaty, Od redakcji. Dodatek nutowy: Mazurek T. Z. Kasserna. — Ilustracje. — Le Bulletin musical de la Revue „Muzyka" (Karol Szymanowski: Dans le marge du „Stabat Mater", Chronique musicale, Sommaire du Nr. 68 de la „Muzyka").

MUZYKA KOŚCIELNA. Miesięcznik poświęcony muzyce kościelnej i liturgji. Rok V, Nr. 5. Poznań, maj 1930. Treść: Dr. Kazimierz Lubecki, Piękno kościelnej pieśni polskiej. — Konstrukcja konturarów nowych organów dla tumu w Viborg, Finlandja (tłom. z niem. Dr. K. Zieliński). — X. W. Świerczek (Kraków), Dominikańska księga sekwencyj (c. d.). — Z. Jachimecki, Średniowieczne zabytki polskiej kultury muzycznej. 1. Jednogłosowa muzyka religijna. Łacińskie: historiae, hymny i sekwencje (c. d.). — Dr. Wacław Piotrowski, Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie (c. d.). — Zygmunt Latoszewski, Wielkotygodniowe wspomnienia muzyczne (Msgr. ks. dr. Gieburowski 15 lat na czele chó-

ru katedralnego w Poznaniu). — Przed I krajowym kongresem eucharystycznym. — Książki, czasopisma i nuty (Dr. K. Zieliński). — Kronika chórów kościelnych. — — Rok V. Nr. 6. Poznań, czerwiec 1930. Treść: A. M. Świnarski, Hymn (wiersz). — Motet eucharystyczny (Tekst i muzyka F. Nowowiejskiego). — X. F., Eucharystja a chór kościelny. — X. W. Świerczek (Kraków), Dominikańska księga sekwencyj (dok.). — Zdzisław Jachimecki, Średniowieczne zabytki polskiej kultury muzycznej i t. d., j. w. (d. c.). — Dr. Wacław Piotrowski, Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie (dok.). — L. G. B., Organy w kościele św. Wojciecha w Poznaniu. — Kronika. — — Rok V. Nr. 7/8. Poznań, lipiec — sierpień 1930. Treść: O. Anzelm Sedlaczek O. S. B., Emaus - Praga, Zakon św. Benedykta a rozwój chorału. — Sprawozdanie z odbioru nowych dzwonów i t. d. (Ks. Dr. Glebu-rowski). — X. F., Kongresy katolickie a chóry kościelne. — Kronika. — Kronika chórów kościelnych. — Kronika Związku Organistów. — Nowe wydawnictwa i nuty (Dr. K. Zieliński). Przegląd pism. — — Rok V. Nr. 9. Poznań, wrzesień 1930. Treść: Na srebrny jubileusz kapłański J. E. X. Kardynała - Prymasa — Muzyka w systemie wychowawczym bł. Jana Bosko (Barkas.). — O. Onzelm Sedlaczek O. S. B., Emaus - Praga, Zakon św. Benedykta a rozwój chorału (c. d.). — Oskar Hermańczyk. — Pelplin, Rirma Cavaillé-Coll w Paryżu a organy w katedrze poznańskiej. — Prof. Karol Hoppe, Katowice, Symfonje Antoniego Brucknera. — Zjazd chórów kościelnych w Gnieźnie. — Komunikat Zarządu Związku organistów djecezji chełmińskiej. — Nowe publikacje (Dr. K. Zieliński). Nowe Nowe książki o organach (Dr. K. Zieliński).

MUZYKA W SZKOLE. Miesięcznik pedagogiczny. Rok II. Nr. 8/9. Katowice, sierpień—wrzesień 1930. Treść: J. S., W obronie programu z nauki śpiewu w szkole powszechnej. — przemówienie Leont. Gorzkowskiej, naucz. Państw. Semin. Naucz. żeńskiego w Stanisławowie w dniu 12 maja 1930 r. w Stanisławowie itd. — Jerzy Gache, Audycje muzyczne (dok.) — Ks. Wojciech Orzech, Śpiew kościelny a szkoła (dok.) — Karol Hławiczka, Muzyczno-pedagogiczny kurs informacyjny w Berlinie. — Kronika. — Wiadomości bieżące. — Z życia Stowarzyszenia — Nadesłane — Od administracji. — Dodatek nutowy („Deszczyk szumi“ W. Lachmana). — — Rok II. Nr. 10. Katowice, październik 1930. Treść: Karol Hławiczka, Powstanie listopadowe w muzyce — Stella Szczepkowska (Warszawa), Polskie pomoce do nauki muzyki i śpiewu — Ryta Gnus, Audycje muzyczne w szkole powszechnej — Ryta Gnus, Piękno wykonania pieśni — Szczudłowska Stefanja (Lwów), Chór szkolny — Leopold Janicki, Praktyczny kurs dla nauczycieli muzyki we Frankfurcie — Pisma muzyczno-pedagogiczne. — Kronika. — Dział informacyjny. — Nasz dodatek nutowy.

PRZEGLĄD MUZYCZNY. Miesięcznik. Organ Zjednoczenia P. Związków Śpiewaczych. Rok VI. Nr. 7/8, Poznań, lipiec—sierpień 1930. Treść: St. Wiechowicz, Śląski Festival Moniuszkowski — „Syn marnotrawny”, oratorjum H. Opieńskiego. — Kronika muzyczna. — Wiadomości bieżące. — Konkursy kompozytorskie. — Kronika chóralna. — Sprawozdanie z książek i nut. — Zawody i Zjazdy.

ŚPIEWAK. Miesięcznik muzyczny. Rok XI. Nr. 6/7. Katowice czerwiec—lipiec 1930. Treść: Pomnik Moniuszki w Katowicach. — Podziękowanie — Feliks Sachse, Przebieg VI Zjazdu Śpiewaków i Uroczystości Moniuszkowskich — Przemówienia powitalne przy otwarciu Zjazdu i Uroczystości Moniuszkowskich — Roczny Walny Zjazd delegatów Zjednoczenia P. Związków Śpiew. i Muz. — IV Zjazd Kół Śpiew. Śląska Opolskiego — III Zjazd Związku Kół Śpiew. we Francji. — Z życia zespołów śpiewaczych. — Z ruchu muzycznego w Warszawie (Stan. Kazuro) — Kronika muzyczna i chóralna — Nadesłane nuty i książki— Komunikaty i wiadomości z P. Zw. Śpiew. — Ruch śpiewaczy w Związku Stowarzyszeń Śpiew. Wojew. Kieleckiego. — — Rok XI. Nr. 8/9. Katowice sierpień—wrzesień 1930. Treść: Karol Szymanowski — Stefan M. Stoiński, Po śl. uroczystościach moniuszkowskich — Stefan M. Stoiński, Droga do celu — Stefan M. Stoiński, O muzyce ludowej Islandczyków — Dr. Jan Niezgoda, O archiwum śpiewactwa polskiego — St. M. Stoiński, Śp. Feliks Konopasek — Inauguracja nowego sezonu w Teatrze Polskim w Katowicach (St. M. Stoiński) — Pierwszy tydzień sezonu opery we Lwowie (St. Niewiadomski) — Kronika muzyczna i chóralna — Nadesłane nuty i książki — Z życia naszych chórów — Konkurs kompozytorski „Pieśni” z Radomia. — Komunikaty i wiadomości z Polsk. Zw. Śpiew. — Składki na pomnik Moniuszki w Katowicach.

Rubrykę powyższą zamknięto 15.X. 1930)

KRONIKA

STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE.

AUDYCJE.

We wrześniu, październiku i listopadzie odbyły się następujące audycje:

65-a:

Michel Corrette (16...—17...): XVI-me Concerto Comique „V'la c'que c'est qu' d'aller au bois", na obój, 2 skrzypiec i b. c. na wiolonczelę i klawicymbał.

François Couperin (1668 — 1733): z „Concerts Royaux": Prélude. Musette. Forlane en rondeau, na skrzypce, wiolonczelę i klawicymbał.

F. Couperin: z Suity XVII: „La superbe ou la Forqueray" i „Les petits moulins à vent".

Domenico Scarlatti (1685—1757): Sonata C-dur.

G. B. Pescetti (1704—1766): z Sonaty C-mol: Presto, na klawicymbał.

Guiseppe Valentini (ca 1685—17...): Trio-Sonata — Fantasia „La Sampogna" na 2 skrzypiec i b. c. na klawicymbał.

Domenico Scarlatti: Arja z opery „Arianna" i arja „Qual Farfalletta Amante".

G. B. Pergolese (1710—1736): Arja „Soleva il Traditore" na sopran z towarzyszeniem 2 skrzypiec i b. c. (wiol. i klawicymbał).

W. A. Mozart (1756—1791): Kwartet F-dur, 30-y (K. V. 370) na obój, skrzypce, altówkę i wiolonczelę.

66-a:

Słowo wstępne — Prof. Dr. X. Hieronim Feicht.

Mikołaj Gomółka († 1609): Psalm XII: Salvum me fac Domine.

Orlando di Lasso (1532—1594): Motet 2 głosowy: Beatus vir qui in sapientia.

Niderlandzkie motety (Bild — Motetten) z końca XVI w.: C. Verdonck (1563—1625) Motet na 4 głosy z diskantviole (skrzypce) i Basszinken (fagot): Ave gratia plena.

Instrumetadne utwory XV—XVI wieku: F-o de la Torre (Hiszpanja, XV w.) „Aire de Danza para Instrumentos" na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.

Eustache de Cauroy (1549—1610): I Fantasie, na 2 skrzypiec i wiolonczelę.

Polski nieznany kompozytor (XVI w.): „Duma" na kwartet smyczkowy.

William Byrd (1543—1623): Utwory na Wirginał: a) Preludjum b) „The Carman's Whistle" c) The Queenes Alman (Allemanda Królowej) b) The Bells (Dzwony).

Ballady i pieśni na głos z towarzyszeniem skrzypiec, altówki i wiolonczeli:

a) Raynold Liebert (ca. 1420): „Dla mnie już jeno śmierć została w dziale...".

b) Gilles Binchois (1400—1460): „Coraz to więcej chcę obaczyć Ciebie...".

c) Guillaume Dufay (1400—1474): Pieśń dziewczyny.

67-a:

Georg Friedrich Haendel (1685—1759): Uwertura do opery „Theodora" (1749 r.) na Kameralną orkiestrę smyczkową i b. c. na klawicymbał.

Johann Sebastian Bach (1685—1750): Koncert d-moll na skrzypce i obój z towarzystwem orkiestry smyczkowej i b. c. na klawicymbał.

(Koncert ten pierwotnie ułożony na skrzypce i obój, uległ transkrypcji na 2 fortepiany w c-moll. Wykonany utwór jest rekonstrukcją zaginionego oryginału dokonaną przez M. Schneidera).

Johann Christian Bach (1735—1782): „Concert pour Clavecin, avec l'accompagnement des deux violons et voloncelle (Es-dur).

Très humblement dedié à sa Majesté Charlotte Reine de la Grande Bretagne etc. com

posé par J. Chr. Bach, Maître de Musique de S. M. la Reine. Oeuvre VIII Nr. 5".

Christoph Förster (1693—1745): Suita G-dur na Kameralną orkiestrę smyczkową.

68-a:

Grzegorz Gerwazy Gorczycki († 1734) Missa Paschalis: Kyrie i Gloria, na chór 4-o głosowy mieszany.

Johann Sebastian Bach (1685—1750): a) Suita III C-dur, na wiolonczelę solo; b) Preludjum i Fuga fis-moll z „Wohltemperiertes Klavier", na fortepian.

Georg Friedrich Haendel (1685—1759): a) Suita g-moll, na fortepian; b) Sonata C-dur, na wiolonczelę i b. c. (fortepian).

69-a:

z udziałem orkiestry kameralnej:

Arcangelo Corelli (1653 — 1713): „Concerto Grosso (F-dur, Nr. 12) con duoi violini e violoncello di concertino obligati e duoi altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbirtrio che si potranno radoppiare. Opera sesta".

Johann Sebastjan Bach (1685—1750): Brandenburski koncert Nr . F-dur, na skrzypce, flet, obój i trąbkę z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej i b. c., na klawesyn.

Georg Friedrich Haendel (1685—1759): Arja koncertowa „Preis der Tonkunst" (z r. 1740) (na dzień Św. Cecylji 22 listopada), na sopran z tow. orkiestry smyczkowej i b. c., na klawesyn.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791): Divertimento Nr. 17 D-dur (K. V. 334), na orkiestrę smyczkową i 2 waltornie.

WYDAWNICTWO
DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ.

Ukazał się nowy zeszyt Wydawnictwa:
Zeszyt IX:

Wacław z Szamotuł († 1572) (Venceslaus Samotulinus): „In Te Domine speravi". Psalm XXX na 4-o głosowy chór mieszany.

Wydali według druku z r. 1554 i opracowali: M. Szczepańska i H. Opieński. Partytura i głosy.

BIURO SEKRETARJATU
STOW. MIŁ. DAWNEJ MUZYKI
zostało przeniesione na:
Ś-TO KRZYSKĄ 16 m. 8a.
tel. 718-16.
Godziny urzędowania: 11—1 i 5—7.
Tamże mieści się
SKŁAD GŁÓWNY WYDAWNICTW
STOWARZYSZENIA
oraz
ADMINISTRACJA
„KWARTALNIKA MUZYCZNEGO"

SPRAWOZDANIE ZARZĄDU STOW. M. D. M. ZA CZAS OD 1.X 1929 DO 10.XI 1930 R.

Dn. 10 listopada r. b. odbyło się zwyczajne Walne Zebranie członków Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie, na którem Zarząd Stowarzyszenia złożył sprawozdanie treści następującej:

„Stowarzyszenie Mił. Dawnej Muzyki powstało w grudniu r. 1926. Postawiło ono sobie za zadanie pogłębienie polskiej kultury muzycznej przez wykonywanie utworów dawnej muzyki, przez popieranie i propagowanie studjów teoretycznych i praktycznych nad muzyką dawną, przez wydawanie zabytków dawnej muzyki polskiej.

W ciągu niespełna 4-ch lat, dzięki zrozumieniu i poparciu władz rządowych i komunalnych, Stowarzyszenie Mił. D. Muz. wyjątkowo jak na nasze stosunki rozwinęło się i dziś już może poszczycić się wynikami swej pracy. Rezultaty działalności naszego Stowarzyszenia są wymownym dowodem potrzeby istnienia w Polsce tego rodzaju instytucji.

Statut Stow. Mił. D. M. określa wybory Zarządu na przeciąg 2 lat. 15-go października 1928 r. Walne Zebranie członków Stowarzyszenia powołało Zarząd w następującym skła-

dzie: Bronisław Rutkowski (prezes), prof. dr. Adolf Chybiński (wice-prezes), Emma Altberg (bibljotekarka), Tadeusz Ochlewski (sekretarz) i Teodor Zalewski (skarbnik).

Każdego roku odbywają się walne zebrania członków Stow. M. D. M., na których zarząd zdaje sprawozdanie z dotychczasowej działalności. Ostatnie sprawozdawcze zebranie odbyło się 28 października 1929 r., obecne przeto Sprawozdanie Zarządu obejmuje okres od dn. 1 października r. 1929 do dn. 10-go listopada r. b.

Członkowie. Ilość członków Stow. M. D. M. waha się w okresie sprawozdawczym między liczbami: 450 — 550. Większość z nich są wypróbowanymi przyjaciółmi Stowarzyszenia, część zaś, wprawdzie nieznaczna, jest elementem przejściowym — zapisuje się jedynie na krótki okres czasu. Opłata członkowska — zgodnie ze statutem — wynosi 1 zł. miesięcznie. W bieżącym sezonie członków zalegających z opłatą składek członkowskich będzie coraz mniej, gdyż każdy z członków otrzymuje kartę wstępu na audycje tych tylko miesięcy, za które już są zgóry składki uregulowane.

Na specjalne wyróżnienie zasługują członkowie z poza Warszawy, którzy nie korzystając z audycyj Stow. M. D. M., przynależnością swoją do Stow. przyczyniają się do jego rozwoju.

Działalność Zarządu Stow. M. D. M. wyraziła się w okresie sprawozdawczym przedewszystkiem w organizowaniu stałych audycyj (2 audycje w miesiącu), koncertów, oraz wydawaniu zabytków dawnej muzyki polskiej i pisma muzycznego p. t.: „Kwartalnik Muzyczny“.

Audycje. W okresie sprawozdawczym odbyło się 21 audycyj. Programy ich zawierały utwory muzyczne dawnych mistrzów, jeśli niezawsze jednakowej wartości artystycznej, to napewno z tych lub innych względów interesujące. Na podkreślenie zasługuje fakt, iż niektóre z tych utworów poraz pierwszy w Warszawie, a może nawet i w Polsce, zostały wykonane na audycjach Stow. Nazwiska niektórych mistrzów muzycznych, znane poprzednio jedynie z podręczników historji muzyki i ze słowników, dziś znane są w Warszawie z ich dzieł, wykonywanych na audycjach Stow. M. D. M.

Nabycie — dzięki subwencji Ministerstwa W. R. i O. P. — klawesynu podniosło poziom i stylowość audycyj, a jednocześnie rozszerzyło ramy naszych programów. Jedynie Stow. Mił. D. M. posiada dziś w Polsce ten piękny i charakterystyczny dla dawnej muzyki instrument.

Muzyka polska, w miarę możliwości, była wykonywana na naszych audycjach, niestety, brak organów na sali koncertowej w Konserwatorjum uniemożliwił wykonanie w ubiegłym sezonie wielu utworów dawnej muzyki polskiej.

Akcentując w swej działalności muzykę dawną, widząc w jej znajomości niezbędny środek zrozumienia i oceny współczesnych zjawisk muzycznych, Stowarzyszenie z równem zainteresowaniem śledzi rozwój muzyki późniejszej do doby obecnej włącznie. Celowo więc rozszerzyliśmy ramy naszych programów i wprowadziliśmy w ub. sezonie kompozytorów w. XIX, a nawet i współczesnych.

Zdajemy sobie dokładnie sprawę, iż strona wykonawcza na naszych audycjach tu i owdzie miała swoje słabe momenty. Nieuniknione to jest w warunkach — w jakich pracuje Stowarzyszenie. Nie posiadamy w Polsce tradycyj wykonawczych w dziedzinie dawnej muzyki. Wreszcie — nie posługujemy się wirtuozami o światowych nazwiskach; jako zasadę przyjęliśmy — poznanie utworów muzycznych, nie zaś wirtuozów sławnych. Współpracowali i współpracują ze Stowarzyszeniem rzetelni muzycy-fachowcy, pełni pietyzmu dla utworów przez nich wykonywanych.

Koncerty. Poza audycjami Stowarzyszenie zorganizowało w ub. sezonie 3 recitale: Bolesława Kona, Haliny Leskiej i Marji Modrakowskiej. Ponadto na skutek zaproszenia Wileńskiego T-stwa Filharmonicznego Stowarzyszenie M. D. M. zorganizowało w marcu b. r. wielki koncert w Wilnie, z udziałem chóru, zespołu instrum. i solistów, poświęcony dawnej muzyce.

Stowarzyszenie M. D. M. urządziło w ub. sezonie audycję dla chórów magistrackich st. m. Warszawy, kilkakrotnie brało udział w Akademjach i obchodach organizowanych bądź przez władze rządowe i oświatowe, bądź też przez organizacje społeczne: koncert-raut w Prezydjum Rady Ministrów; Akademja w Szkole Sztuk Pięknych, Akademja z okazji 25-lecia strajku szkolnego i inne.

Chór. Stowarzyszenie M. D. M. posiada własny chór, składający się z 32 osób. Chór odbywa stałe próby — 2 razy w tygodniu. Poznanie i wykonywanie większych arcydzieł dawnej muzyki, bez posiadania własnego chóru, byłoby niemożliwem. Wyjątkowe zaś znaczenie posiada chór Stowarzyszenia dla dawnej muzyki polskiej, bogatej w arcydzieła chóralne, a tak mało u nas znane i rozpowszechnione.

Wydawnictwa. Rozpoczęte przez Stowarzyszenie M. D. M. wydawanie zabytków dawnej muzyki polskiej nadal jest kierowane przez prof. dr. A. Chybińskiego. W roku sprawozdawczym ukazały się 3 nowe zeszyty: VI. M. Mielczewski — Canzonna, VII. G. G. Gorczycki — Missa paschalis i VIII. Anonymus — „Duma". (Obecnie jest w sztychu jako IX zeszyt Wydawnictwa — W. Szamotulskiego motet „In te Domine speravi").

Zarząd Stowarzyszenia M. D. M. wielkie znaczenie przywiązywał i przywiązuje do pracy wydawniczej. Dawna muzyka polska nie była znana nietylko zagranicą, lecz i w Polsce z powodu braku wydawnictw jej poświęconych. Rękopisy lub pierwodruki dawnych kompozytorów polskich rozrzucone są po bibljotekach i zbiorach w Polsce i zagranicą i są one w stanie dalekim od dzisiejszej praktyki wykonawczej. To też ukazanie się każdego zeszytu Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej uważać należy za wzmocnienie fundamentów gmachu naszej kultury muzycznej.

Wydawnictwa Stowarzyszenia M. D. M. ocenione zostały należycie przez prasę fachowo-muzyczną w Polsce i zagranicą; francuzi i czesi piszą o niem jako o wzorze dla tego rodzaju wydawnictw, połączono bowiem tu dwie zasady: naukową i muzyczno-praktyczną.

„Kwartalnik Muzyczny". W okresie sprawozdawczym ukazały się cztery zeszyty zapoczątkowanego przed rokiem „Kwartalnika Muzycznego": 5, 6, 7 i 8. (W druku jest zeszyt 9). Redaktorami nadal pozostają: prof. dr. A. Chybiński i prof. K. Sikorski. Współpracownikami „Kwart. Muzycznego" są najlepsze siły polskie na polu naukowego piśmiennictwa muzycznego; ukazały się w Kwartalniku również i prace autorów zagranicznych.

Aczkolwiek „Kwart. Muz." jest pismem naukowem, przeznaczonem dla muzyków fachowców, nie dla dyletantów-amatorów, to jednak liczba czytelników i prenumeratorów Kwartalnika z każdym miesiącem wzrasta.

Bibljoteka. Stowarzyszenie M. D. M. posiada własną bibljotekę o 430 tomach. Bibljoteka składa się z utworów instrumentalnych, instrumentalno-wokalnych, wokalnych, kameralnych, orkiestrowych i dzieł teoretycznych. Ze względu na audycje i koncerty organizowane przez Stowarzyszenie, posiadanie własnej bibljoteki stało się koniecznem.

Tak jak i w latach poprzednich Zarząd Stow. M. D. M. uzyskał w Ministerstwie W. R. i O. P. stypendjum na wyjazd jednej z naszych członkiń na kurs Landowskiej w St. Len pod Paryżem. Dziś — gdy posiadamy własny klawesyn — celowość takiego stypendjum nie ulega żadnej wątpliwości.

Członek Zarządu — Teodor Zalewski reprezentował Stowarzyszenie M. D. M. w sądzie konkursowym nagrody muzycznej Ministerstwa W. R. i O. P. za 1930 r. Nagrodę przyznano p. Ludomirowi Różyckiemu.

Celem nawiązania bliższego kontaktu z członkami Stowarzyszenia i poddania działalności Zarządu rzeczowej krytyce — Zarząd Stowarzyszenia rozesłał w ub. sezonie kwestjonarjusz ankietowy. Niestety — niewielka ilość członków nadesłała odpowiedzi, cel ankiety nie został więc w całej pełni osiągnięty.

Coraz rozleglejsza i wzmożona działalność Stowarzyszenia M. D. M. zmusiła Zarząd do zorganizowania stałego biura. Biuro Stowarzyszenia M. D. M. łącznie z Towarzystwem Wydawniczem Muzyki Polskiej mieści się przy ul. Ś-to Krzyskiej Nr. 16, m. 8a (tel. 718-16).

Zarząd Stowarzyszenia M. D. M. spotykał się w swej pracy ze zrozumieniem i stałą pomocą władz rządowych i komunalnych, oraz wszystkich członków Stowarzyszenia.

To też kończąc swe sprawozdanie dziękuję najserdeczniej: Zarządowi Funduszu Kultury Narodowej, Departamentowi Sztuki i Departamentowi Nauki i Szkół Wyższych Ministerstwa W. R. i O. P., Wydziałowi Kultury i Oświaty Magistratu st. m. Warszawy, Konserwatorjum Muzycznemu w Warszawie, wszystkim wykonawcom naszych audycyj i współpracownikom „Kwartalnika Muzycznego", oraz wszystkim członkom i sympatykom Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki".

Po wysłuchaniu sprawozdania Zarządu i Komisji Rewizyjnej Walne Zebranie dokonało wyborów do władz Stowarzyszenia. Do Zarządu ponownie zostali wybrani: Emma Altberg, prof. dr. Adolf Chybiński, Tadeusz Ochlewski, Bronisław Rutkowski i Teodor Zalewski. Do Komisji Rewizyjnej zostali wybrani: ks. Pastor A. Loth, Z. Dziewulski i D. Szarzyński.

OD REDAKCJI

W najbliższych zeszytach KWARTALNIKA MUZYCZNEGO zamieścimy m. in. następujące prace:

a) Z zakresu dawniejszej muzyki: D-ra Marji Szczepańskiej *o twórczości Mikołaja Radomskiego z Radomia (wiek XV);* D-ra Henryka Opieńskiego *o naturaliźmie i ekspresjoniźmie w muzyce wokalnej XVI wieku;* D-ra Marji Szczepańskiej *o muzyce lutniowej polskiej około r. 1600;* D-ra Adolfa Chybińskiego *o tabulaturze organowej warszawskiej (XVII wiek);* Marji Ramerłówny *o tabulaturze lutniowej warszawskiej z XVII wieku;* D-ra Adolfa Chybińskiego *o twórczości Jacka Różyckiego i Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (XVII—XVIII wiek);* Heleny Kasparkówny *o mszy polskiej a cappella między r. 1670 i 1734;* X. D-ra Hieronima Feichta *do biografji Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (zm. 1734);* D-ra Łucjana Kamieńskiego *o pewnej melodji staropolskiej i o polonezach z XVII i XVIII wieku;* X. D-ra Hieronima Feichta *o nieznanym zbiorze pieśni chóralnych polskich z XVIII wieku;* D-ra Henryka Opieńskiego *o niegranej symfonji Dankowskiego (wiek XVIII);* Pawła Brunolda *o niektórych dawnych instrumentach muzycznych (2. La Vielle);* Emila Borrela *o ozdobnikach w dziełach J. Tartiniego; i t. d.*

b) Z zakresu nowszej muzyki: D-ra Henryka Opieńskiego *o polonezach z r. 1820;* D-ra Ludwika Bronarskiego *o korespondencji rodziny Fr. Chopina w sprawie pośmiertnego wydania pieśni;* tegoż *w sprawie fortepianów Chopina;* tegoż *z zakresu harmoniki Chopina;* D-ra Bronisławy Wójcik-Keuprulian *o technice warjacyjnej Chopina;* tejże *o preludjach Chopina, Skrjabina i Debussy'ego;* D-ra Adolfa Chybińskiego *o pewnych wpływach Schuberta w dziełach Chopina;* tegoż *o nieznanych lwowskich autografach Fr. Liszta i innych muzyków;* tegoż *o twórczości M. Ravela;* D-ra Zofji Lissa *o harmonice Gustawa Mahlera;* D-ra Henryka Opieńskiego *z korespondencji muzycznej Mieczysława Karłowicza;* Feliksa Sachsego *o „Stanisławie i Annie Oświecimach" Mieczysława Karłowicza;* D-ra Adolfa Chybińskiego

o ostatnich latach Mieczysława Karłowicza; D-ra Stefanji Łobaczewskiej *o utworach fortepianowych Karola Szymanowskiego;* D-ra Seweryna Barbage *o liryce wokalnej Karola Szymanowskiego;* D-ra Adama Sołtysa *o twórczości symfonicznej i operowej Karola Szymanowskiego;* D-ra Józefa Kofflera *o dziełach kameralnych i skrzypcowych Karola Szymanowskiego;* X. D-ra. Hieronima Feichta *o twórczości religijnej Karola Szymanowskiego;* D-ra Stefanji Łobaczewskiej *o Karolu Szymanowskim jako pisarzu muzycznym;* D-ra. Józefa Kofflera *o technice 12-tonowej i o reformie pisowni w muzyce atonalnej;* Jana A. Maklakiewicza *o opracowaniach melodyj ludowych;* Michała Kondrackiego *o melodjach ludowych jako materjale dla twórczości kompozytorskiej;* Stanisława Wiechowicza *z współczesnej twórczości chóralnej; i t. d.*

c) Z innych działów: Juljana Pulikowskiego *o istocie i zadaniach badań psychologicznych nad muzyką ludów prymitywnych;* tegoż *o pieśni ludowej w stosunku do muzykologji;* Heleny Windakiewiczowej *z badań nad melodjami ludowemi polskiemi;* X. Władysława Skierkowskiego *o muzykalności ludu polskiego w Puszczy Kurpiowskiej;* Michała Kondrackiego *o współczesnej muzyce ludowej na Podhalu i w Żywiecczyźnie;* D-ra Adolfa Chybińskiego *o muzykalności ludu polskiego na Podhalu;* George Breazula *o melodjach tanecznych ludu rumuńskiego;* Haikki Klemettiego *o tańcu zwanym „polska" w Finlandji;* D-ra. Zofji Lissa *z psychologji muzycznej dziecka;* Juljana Pulikowskiego *o badaniach barwy i tonu i ich znaczeniu dla psychologji i estetyki muzyki;* D-ra. Zofji Lissa *o charakterystyce tonacji;* Juljana Pulikowskiego *o sposobie notowania irracjonalnych rodzajów taktu;* D-ra. Henryka Opieńskiego *o reformie nauczania zasad muzyki;* D-ra Seweryna Barbaga *o nauczaniu propedeutyki teorji muzyki;* tegoż *o pracy wyższej szkoły muzycznej;* X. D-ra Hieronima Feichta *o nauczaniu historji muzyki w wyższej szkole muzycznej;* Bronisława Romaniszyna *o współczesnej pedagogji wokalnej;* Juljana Pulikowskiego *o nowem usystematyzowaniu muzykologji;* D-ra. Adolfa Chybińskiego *w kwestji muzykologji w Polsce;* D-ra. Karola Huttera *o muzykologji w Czechach;* D-ra. Józefa Mantauniego *o muzykologji w Jugosławji;* George Breazula *o badaniach muzycznych w Rumunji;* Józefa Wihtola *o literaturze muzycznej na Łotwie; i t. d.*

d) Referaty krytyczne: D-ra Seweryna Barbaga, D-ra Ludwika Bronarskiego, D-ra Adolfa Chybińskiego, Izydora Freiheitera, D-ra Józefa Kofflera, D-ra Zofji Lissa, D-ra Stefanji Łobaczewskiej, Juljana Pulikowskiego, Bronisława Romaniszyna, D-ra Adama Sołtysa, Włodzimierza Spassowa, D-ra Marji Szczepańskiej, D-ra Bronisławy Wójcik-Keuprulian i innych.

TREŚĆ ZESZYTU:

Sprawozdania:

Polskie czasopisma muzyczne:

Kronika:

Revue trimestrielle de musique

(théorie, histoire et ethnographie musicales).

PUBLICATION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE ANCIENNE

A VARSOVIE

Rédacteurs en chef:

Dr. A. CHYBINSKI et K. SIKORSKI

Varsovie — Okólnik 1.

Nr. 9 OCTOBRE 1930

TABLE DES MATIÈRES:

Comptes rendus:

125

ZESZYT V

S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)

„Pariendo non gravaris"
Concerto a 3:
Solo Tenore, 2 Violini e Viola (Violoncello) con Basso d'Organo (1704)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT VI

M. MIELCZEWSKI († 1651)

„Canzona"
a due Violini e Fagotto o Viola (Violoncello) con Basso d'Organo

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i Z. Jahnke.

ZESZYT VII

G. G. GORCZYCKI († 1734)

Missa Paschalis
(quatuor vocibus cantanda)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i B. Rutkowski

Partytura i głosy.

ZESZYT VIII

ANONYMUS (s. XVI)

(Polski nieznany kompozytor)

„Duma" na 4 instrumenty (ewent. na kwartet smyczk.)

Wydali z rękopisu i opracowali

M. Szczepańska i T. Ochlewski

ZESZYT IX

WACŁAW Z SZAMOTUŁ († 1572)

„In Te Domine speravi"
(Psalmus XXX, quatuor vocibus concinendus)

Według druku z r. 1554 wydali i opracowali

M. Szczepańska i H. Opieński

Partytura i głosy.

SKŁAD GŁÓWNY: ŚWIĘTOKRZYSKA 16 m. 8a.

Telefon 718-16

128